الدكتور على عشرى زايد

فصول فى نقد الشعر الحديث

(طبعة خاصة لطلاب كلية دار العلوم)

١٩٩٨

الناشر
مكتبة الشباب
٢٦ شارع إسماعيل سرى ـ المنيرة
القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذه فصول مختارة فى نقد الشعر العربى المعاصر لتقديمها لطلاب الفرقة الثالثة بكلية دار العلوم، وقد تم اختيار معظم هذه الفصول من كتابَىْ «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» و«قراءات فى الشعر العربى المعاصر»، بالإضافة إلى فصل عن توظيف التراث العربى فى الشعر المعاصر كان قد نشر فى مجلة «فصول» ولم يسبق نشره فى كتاب.

وقد روعى فى هذه الفصول أن تستوعب ـ بقدر المستطاع ـ جوانب نقد الشعر العربى الحديث على المستويين النظرى والتطبيقى، فدارت الفصول الأولى حول أهم المكونات الفنية لبناء القصيدة العربية الحديثة ـ والقصيدة الحديثة عمومًا – مثل اللغة الشعرية، والصورة، والرمز، والمفارقة التصويرية، أما الفصول الأخيرة فقد دارت حول تحليل نماذج من الشعر العربى الحديث فى ضوء المقولات النقدية النظرية التى سبق تأسيسها، وقد تمثلت هذه النماذج فى إحدى المجموعات الشعرية المبكرة لواحد من شعراء الجيل الثانى أو الثالث من أجيال حركة التجديد فى مجال القصيدة العربية الحديثة، وهو الشاعر الفلسطينى محمد عز الدين المناصرة، ثم فى قصيدتين لشاعرين من أبرز أعلام جيل الرواد، وهما الشاعر خليل حاوى، والشاعر أحمد عبد المعطى حجازى.

وقد فصل بين الشطرين ـ النظرى الخالص والتطبيقى الخالص ـ فصل يتراوح بين النظر والتطبيق وهو الفصل الخاص بتوظيف التراث العربى فى الشعر المعاصر، وقد تم اختيار هذا الفصل لأنه يدور حول قضية باتت تشغل بال النقاد والمبدعين على السواء، وهى قضية توظيف الموروث فى الشعر المعاصر وفى الأدب المعاصر عمومًا، ومن ناحية أخرى لأنه يمثل مدخلاً أساسيًا للجانب التحليلى خاصة الفصل الأول من فصوله الذى يدور حول

تحليل ديوان «يا عنب الخليل» للشاعر عز الدين المناصرة، حيث يمثل هذا الديوان نموذجًا ناجحًا من نماذج توظيف الموروث فى الشعر العربى المعاصر، ولذلك كانت قضية توظيف الموروث هى المفتاح الأساسى للولوج إلى عالم الشاعر فى هذا الديوان.

أرجو أن يجد أبنائى الطلاب فى هذه الفصول ما ينفعهم، ويساعدهم على الولوج إلى عالم القصيدة العربية الحديثة، هذا العالم الذى لا يزال مغلقًا فى وجه الكثير من القراء، بل يزداد انغلاقًا يومًا بعد يوم لأسباب كثيرة ليس هذا مجال الحديث عنها.

والله سبحانه وتعالى من وراء القصد.

على عشرى زايد

مدينة نصر ١٩٩٨

لغة القصيدة الحديثة

اللغة هي الأداة الأساسية للشاعر – وللأديب عموما – أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعرى بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة، أى أنها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءاتها ، وتمارس دورها فى إطارها .

وإذا كان الناثر يستخدم اللغة كما يستخدمها الشاعر ، فإن ثمة فروقا جوهرية بين استخدام الشاعر اللغة ، واستخدام الناثر لها ، أو بين « لغة الشعر » و«لغة النثر » لأن للشعر لغة خاصة داخل اللغة ينذر الشاعر نفسه ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها[1] . والفارق الأساسي بين الاستخدامين أنه فى « لغة الشعر » يستهلك المضمون الشعري ويفني فى البناء اللغوى الذي « يتضمنه» بحيث يستحيل الفصل بينهما ؛ فالمشاعر والأحاسيس والأفكار ، وكل العناصر الشعورية والذهنية ، تتحول في الشعر إلي عناصر لغوية ، بحيث إذا تقوض البناء اللغوى في الشعر تقوض معه الكيان النفسى والشعورى المتضمن فيه ، بخلاف النثر الذى يظل المضمون فيه متميزاً إلى حد ما عن الشكل اللغوي الذى «يحمله» بحيث يمكن لهذا الشكل اللغوي أن يفنى ويتلاشى – بل إنه يفنى ويتلاشي بالفعل – عقب إيصاله للمضمون الذى يحمله ، دون أن يتلاشى هذا المضمون أو يتأثر ، وذلك لأن اللغة فى النثر « وسيلة » تؤدى غرضا محددا ، وتوصل إلى غاية معينة ، ومن ثم فإن دورها – شأن كل وسيلة من الوسائل – ينتهى بالوصول إلى الغاية المستهدفة من ورائها ، على حين أن اللغة في الشعر

---

(١) انظر : Edmée de la Rochefoucauld . Paul Valéry . Editions Universitaires . Paris : 1967 . P . 85

« غاية » في ذاتها ، والتشكيل اللغوى الذى يشكله الشاعر في القصيدة ليس وسيلة لأى هدف آخر وراءه.

ويوضح بول فاليرى الفرق بين استخدام الناثر للغة واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشى والراقص ، فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التى يستخدمها الآخر ولكن الخطوات بالنسبة للماشى وسيلة توصله إلى هدف معين ، وينتهى دورها بالوصول إلى هذا الهدف ، على حين أن الخطوات بالنسة للراقص غاية وهدف فى ذاتها ، لايهدف من ورائها إلي الوصول إلي شيء آخر . هكذا اللغة فى النثر وفي الشعر، فهى في النثر بمثابة الخطوات فى المشى ، وسيلة ينتهى دورها بأداء الغرض منها ، أما فى الشعر فهى بمثابة الخطوات فى الرقص ، غاية لايستهدف بها شئ آخر وراءها [٢] .

ونتيجة لهذا الفارق الجوهرى العام بين « لغة الشعر » و « لغة النثر » فإنه من الممكن أن نعبر عن الفكرة التى تتضمنها العبارة النثرية بأى أسلوب نثرى آخر دون أن تفقد شيء من جوهرها ، مادام هناك نوع من التمايز بين الفكرة والعبارة النثرية ، ومادامت الفكرة هى الغاية والعبارة هى الوسيلة إليها ، إذ من الممكن الوصول إلى الغاية الواحدة بأكثر من وسيلة ، أما الشعر فلا يمكن التعبير عن مضمونه – إذا صح أن له مضمونا آخر غير شكله – بأى أسلوب آخر – نثرا

---

(٢) انظر مقال بول فاليرى : حول قصيدة « المقبرة البحرية » فى كتاب « الرؤيا الإبداعية » وهو مجموعة أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالينجر ، ترجمة أسعد حليم . مكتبة نهضة مصر . القاهرة ١٩٦٦ ص ٣٥ ، ٣٦ وأيضا د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ط ٣ . دار النهضة العربية . مصر ١٩٦٤ ص ٣٨٦

كان هذا الأسلوب أو شعرا – دون أن يفقد شيئا أساسيا من جوهره ، والشعر الذى يمكن تقديم معادل نثرى له دون أن يفقد شيئا من جوهره ، سوى الموسيقى هو فى الواقع ليس شعرا ، وإنما هو « نظم نثرى » ردئ – إذا صح هذا التعبير – لايمت إلى جنس الشعر بأكثر من الوزن والقافية اللذين لم يعودا أهم سمات الشعر ومميزاته التى تميزه عن النثر .

وكما يمكن التعبير عن المضمون النثرى بأى أسلوب نثرى آخر فكذلك يمكن ترجمته من لغة إلى أخرى دون أن يفقد شيئا ذا بال من قيمته ، أما الشعر فتستحيل ترجمته من لغة إلى لغة دون أن يفقد الكثير من خواصه وسماته ، فالشعر يكتب فى إطار التقاليد والقوانين الخاصة باللغة التى كتب فيها ، والتى يتعذر نقلها إلى لغة أخرى بدقة كاملة .

على أننا حين نتحدث عن هذه الفروق الجوهرية الحادة بين لغة الشعر ولغة النثر ، وعن إمكان ترجمة النثر من لغة إلى لغة فإننا ينبغى – كما يقول بندتو كروتشه – أن نقصر هذه المقولة على النثر الخالص – غير الأدبى – وعلى السمات والخصائص النثرية لهذا النثر ، وينعى كروتشه على أولئك الذين يحاولون تطبيق هذه المقولة باستخفاف على النثر الأدبى الذى يحمل من السمات الجمالية والفنية مايضع أمام إمكان ترجمته نفس العقبة الكأداء التى يضعها الشعر أمامه [٣] . وثمة نماذج من هذا النثر الأدبى تقترب – فى لغتها – من الشعر حتى لا يكاد يصبح بينها وبين الشعر من فارق سوى الموسيقى .

ولكن ماهى السمات الفنية الخاصة للغة الشعر بشكل عام ولغة القصيدة الحديثة على وجه الخصوص التى تميزها عن لغة النثر على هذا النحو الذى أشرنا إليه ؟ .

---

(٣) Benedetto Croce : La Poésie. Traduit Par D. Dreyfus. Presses Universitaires de Francr. Paris 1951 . p.p. 96 - 97

إن أبراز مايميز هذه اللغة هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية ، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة ، فقد كان الهم الأول للشاعر فى كل العصور هو أن يعيد للغة طاقاتها السحرية الأولى ، وقدراتها الخارقة على التأثير التى كانت لها فى عصورها الأسطورية الأولى قبل أن تبتذل وتتحول إلى لغة عملية نفعية تخضع لمنطق العقل وتحديداته الصارمة ، وتسعى إلى نوع من التحدد والموضوعية بحيث لا تعبر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد . ولكن الشاعر يحس دائما أن ثمة أشياء تند عن التحديد والوضوح ، ومن ثم فإن هذه اللغة العادية بمحدوديتها وتناهيها عاجزة عن استيعابها والتعبير عنها ، ومن هنا كان سعيه الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللامحدودة التى يحسها ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها ، أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة فى سبيل إبداع لغة داخل اللغة .

ولقد كان إحساس الشعراء المعاصرين – وبخاصة شعراء الرمزية الأوربية – بهذه المشكلة عميقا وحادا ، ومن ثم كان سعيهم وراء اكتشاف اللغة الجديدة – أو وراء تزويد اللغة العادية بطاقات إيحاء جديدة تعيد لها قدراتها الأسطورية الأولى – بنفس القدر من العمق والحدة[٤] . وقد تراوحت محاولات هؤلاء الشعراء بين الحماس المتزن والتطرف المسرف ، ولعل من أكثر الشعراء الرمزيين إسرافا وتطرفا في محاولاته « رامبو» الذى اهتم اهتماماً كبيراً بهذه القضية ، ونذر نفسه للبحث عن لغة جديدة ، أو لابتكار وسائل إيحاء جديدة داخل اللغة ،

---

(٤) تعرض الصديق الدكتور محمد فتوح أحمد بتوسع فى دراسته الجادة عن « الرمز والرمزية في الشعر المعاصر » التي نشرتها دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ، لجهود الرمزيين في سبيل اكتشاف لغة شعرية جديدة .

وكان يرى أن« الشاعر ينبغي أن يكون سارق النار» وأن يعثر على « اللغة الشاملة » و«هذه اللغة ستكون من الروح إلى الروح، وتلخص كل العطور ، والأصوات والألوان »[٥] .

ولقد حاول رامبو بالفعل أن يعثر على هذه اللغة التى دعا إليها ، حيث اخترع في كتابه الغريب « فصل فى الجحيم Une Saison en Enfer » ما سماه « كيمياء الكلمة Alchimie du Verbe » ، وكان قد اخترع من قبل ما سماه « الأصوات المتحركة الملونة » في قصيدة شهيرة له بعنوان « الحروف المتحركة Voyelles » أعطى فيها كل صوت من الأصوات المتحركة لونا معينا . وهو فى القصيدة التى تحمل عنوان « كيمياء الكلمة » من كتاب « فصل في الجحيم » يذكّر بكل هذا ويدل به ، ويحدد ملامح اللغة الشعرية الجديدة التى اخترعها « لقد اخترعت ألوان الأصوات المتحركة ... ونظمت هيئة كل حرف وحركته . وبإيقاعات فطرية زينت لنفسي اختراع لغة شعرية ستكون يوماً ما في متناول كل الأحاسيس .. إن الابتذال له نصيب كبير في لغتى الكيميائية . لقد تعودت على الهذيان البسيط ؛ كنت أرى فى وضوح شديد مسجداً فى مكان مصنع ، ومجموعة من ضاربى الطبول مكونة من الملائكة ، وعربات صغيرة تجرها الخيول تسير فى طرقات السماء ، وغرفة استقبال فى قاع بحيرة .. وعقب ذلك كنت أعبر عن ضلالاتى السحرية بهذيان من الكلمات »[٦] .

---

(٥) من رسالته إلى بول دومني . انظر :

Claude - Edmonde Magny : Arthur Rimbaud. Ed. Segher. Paris 1967-p. 68.

(٦) Arthur Rimbaud : Oeuvre: Poétique - Ed. Garnier Flammarionparis 1964 - p.p. 130 - 132 .

وانظر : د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٤٠٧ ، ود. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص ٨١ – ٨٣ .

وقد سار السيرياليون فى الطريق الذى خطه رامبو إلى مداه ، فتحرروا من كل منطق لغوى مألوف ، وأسقطوا الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظم شعرهم ، كما أسقطوا من لغتهم علامات الترقيم ، وبهذا أصبحت اللغة الشعرية السيريالية « لا يراعي فيها الترتيب أو الخضوع لأى نظام . والقصيدة السيريالية النموذجية تبدو كما لو كانت مجموعة من الجمل المتجاورة غير المترابطة التى تحتوى كل منها علي صورة ، أو حتي مجموعة من الكلمات .. التى تبدو كما لو كانت في بناء لم يستخدم فيه ملاط أو أسمنت »[٧] مما يقرب هذه اللغة كثيراً من لغة الحلم ومن هذيان السكاري.

كل هذه المحاولات كانت من أجل استعادة اللغة لقدراتها الأسطورية الأولى، واتساعها لاستيعاب الرؤية الشعرية الحديثة بكل أبعادها الشعورية واللاشعورية التي تعجز الإمكانات العادية للغة عن استيعابها .

ولكن محاولات الشعراء المحدثين – فضلا عن القدماء – في مجال تزويد اللغة بطاقات إيحائية جديدة لم تكن كلها لحسن الحظ على هذه الدرجة من التطرف التى كانت عليها محاولة رامبو والسيرياليين من بعده ، ولكنها سارت كلها فى اتجاه استغلال الإمكانات والوسائل اللغوية وإغنائها بالطاقات التعبيرية التى تساعدها على استيعاب كل أبعاد الرؤية الشعرية الحديثة .

وكان طبيعيا أن تتأثر لغة القصيدة العربية الحديثة بكل هذه المحاولات متطرفها ومعتدلها على السواء ، فضلا عن المحاولات الموروثة في إطار التراث الشعري العربى .

---

(٧) Robert Bréchon : Le Surrialisme. Libr. Armand Colin. 1971. p.p. 176-177.

الصورة الشعرية

الصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التى يستخدمها الشاعر الحديث فى بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره فى شكل فنى محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره. وإذا كان الشاعر الحديث - بشكل عام - يستخدم إلى جانب الصورة الشعرية أدوات وتكنيكات شعرية أخري، فإن هناك من الاتجاهات الشعرية الحديثة ما يعتمد اعتماداً أساسياً علي الصورة الشعرية ، كالسيريالية، حيث «يكفى أن نفتح كيفما اتفق أية مجموعة شعرية سيريالية أو قريبة من السيريالية، لندرك أن الصورة فيها هي المادة الأولى للغة الشعرية»[١] و«السمات الخاصة للغة السيريالية تنجم مباشرة عن وظيفة الصور، فكل نص سيريالى يبدو كما لو كان سلسلة من الصور»[٢] .

١- الصورة في موروثنا الشعري والنقدي :

إن الصورة الشعرية ليست إختراعاً شعرياً حديثاً، وإنما هى أداة من الأدوات الشعرية التى استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر . وشعرنا العربى القديم حافل بالصور الشعرية البارعة التى استخدمها الشعراء فى تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود، وإن كان طبيعياً أن تختلف الصورة فى القصيدة القديمة فى مفهومها، وغايتها الفنية ، وطريقة تشكيلها، وطبيعية العلاقات بين عناصرها، عن الصورة فى القصيدة الحديثة، نتيجة

---

(١) Robert Bréchon. Le Surréalisme. p. 166

(٢) Ibid . p. 175

لاختلاف طبيعة الخيال، ولاختلاف مفهوم الشعر بشكل عام بينهما، حيث كانت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على قدر من الوضوح وقرب المتناول، ولعل علاقة «المشابهة» كانت هى أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعاً فى القصيدة العربية الموروثة، ومن ثم فإن معظم جهود النقاد والبلاغيين العرب فى دراسة الصورة الشعرية - وهو مصطلح لم يستخدم بمفهومه الحديث فى البلاغة والنقد العربى القديم - دارت حول هذه الصورة التى تقوم على فكرة المشابهة، حيث انصبت معظم جهودهم علي دراسة «التشبيه» و«الاستعارة» - التى هى من وجهة نظر البلاغة العربية والنقد العربى القديم تشبيه حذف أحد طرفيه - وإن كانوا لم يغفلوا أنواعاً أخرى من الصور الفنية التى تقوم على علاقات أخرى بين عناصرها وأطرافها غير المشابهة، ولكن اهتمامهم بمثل هذه الصور يكاد يجيء علي هامش اهتمامهم الشديد بالتشبيه والاستعارة. بل إن اهتمامهم الشديد هذا بعلاقة المشابهة قد قادهم إلى إدخال نوع من الصور الفنية التى تقوم على أساس تشخيص المجردات فى صورة كائنات حية فى إطار الصور التى تقوم على أساس علاقة التشابه، حيث اعتبروها نوعاً من أنواع الاستعارة أطلقوا عليه اسم «الاستعارة المكنية» ومضوا من ثم يبحثون عن التشابه بين عناصر هذه الصور حيث لاتشابه فى الواقع، لأن «الاستعارة المكنية» عندهم أصلها تشبيه حذف منه المشبه به وكنى عنه بلازم من لوازمه أضيف إلى المشبه، وكانوا بهذا الصنيع يخنقون ما فى مثل هذه الصور من طاقات تعبيرية ويطفئون إشعاعاتها الإيحائية النافذة، بحثاً عن علاقة حسية لاوجود لها، فحين يقول امرؤ القيس مثلاً مصوراً إحساسه بطول الليل وامتداده وثقله :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

يقول البلاغيون في تحليلهم لمثل هذه الصورة البارعة إنه شبه الليل بجمل أو نحوه، ثم حذف المشبه به، وهو الجمل ، وأثبت بعض لوازمه، وهو الصلب والأعجاز والكلكل ، للمشبه، وهو الليل، على سبيل الاستعارة المكنية . ولاشك أنه ليس ثمة تشابه بين الليل والجمل، بل ليس في الصورة جمل أو أي حيوان مادى آخر من الأساس، وإنما هناك ذلك الحيوان الكابوسى الغريب الثقيل الوطأة الذي هو الليل، وهو حيوان لاوجود له إلا في خيال امريء القيس ووعيه، وهو حيوان شديد البطء، جاثم علي وجدان الشاعر لايكاد يريم. وقد تأنق امرؤ القيس في تصوير بطئه وثقله. فاستخدم أولاً ألفاظاً ومفردات تشع بإيحاءات البطء والثقل والتراخي، ثم اهتم برصد أدق التفاصيل للحركة البطيئة لهذا الحيوان الغريب الجاسم على أعماقه بكل ثقله، فلم يكتف بالقول بأن هذا الحيوان قد جثم، أو برك، أو أناخ، أو تمدد، وإنما راح يتتبع في دأب كل تفاصيل هذه الحركة وجزئياتها، التمطى بالصلب، ثم إرداف الأعجاز ، ثم السقوط بالكلكل، مما يوحى بالامتداد والثقل والبطء الشديد، ويعكس مدى المعاناة والضيق اللذين يكابدهما الشاعر من طول هذا الليل، فصنيعه هنا أشبه ما يكون بعملية التصوير البطيء في السينما، التى تعنى بإبراز التفصيلات الدقيقة للحركة، وتعطى إحساساً بالبطء والامتداد .

لم يهتم بالبلاغيون والنقاد العرب بكل هذه الإيحاءات، وجمدوا مثل هذه الصورة الحية في ذلك القالب الجامد الذى سموه «الاستعارة المكنية»[٣] .

---

(٣) انظر : د. علي عشري زايد : البلاغة العربية – تاريخها . مصادرها. مناهجها . مكتبة الشباب. القاهرة ١٩٧٧ ص ٨٤، ٨٥.

على أننا لم نعدم أن نجد ناقداً وبلاغياً واسع الأفق مرهف الحس كعبد القاهر الجرجاني لايرتاح بالاً إلى نشدان التشابه في مثل هذه الصور التشخيصية، ولايميل إلى اعتبارها تشبيهاً حذف منه المشبه به وأضيفت بعض لوازمه للمشبه. فقد عرض عبد القاهر لهذه الصور في أكثر من موضع في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» معبراً عن عدم اطمئنانه إلى مايذهب إليه البلاغيون في تحليلهم لها، بل إنه اقترب كثيراً من إدراك طبيعة عملية التشخيص الفني للمجردات فيها، وتجسيد هذه المجردات في صور مادية، ففي تحليله لبيت «تأبط شراً» الذى أورده أبو تمام في «الحماسة» :

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

يقول : «أنت الآن لاتستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ، وشيء قد شبه بالأفواه، فليس إلا أن تقول إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك، أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور»[٤] . إنه ببساطة يكاد يقول إنه لاسبيل إلى تحليل هذه الصورة وتذوقها إلا أن تقول إن الشاعر قد جسد المنايا وشخصها في صورة كائن حي، بل إنه قال بالفعل شيئاً كهذا في مكان آخر، وذلك حين تحدث عن الوظائف الفنية للاستعارة في كتابه «أسرار البلاغة» حيث قال : «إنك لترى بها الجماد ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية.. إن

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . تحقيق الشيخ محمد عبده والشيخ محمد الشنقيطي. طبعة النار. القاهرة ص ٣١٤

شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها إلا الظنون»[٥] .

لكن نقادنا وبلاغيينا لم يكونوا كلهم فى مثل رهافة حس عبد القاهر ووعية الفنى الناضج، ومن ثم ظلوا منجذبين إلى علاقة المشابهة فى الصور الشعرية ، وبخاصة المشابهة الحسية الواضحة التي يسهل علي الحواس التقاطها، بل إن عبد القاهر نفسه – مع موقفه البارع من قضية «الاستعارة المكنية»-لم ينج من الانسياق فى تيار الإعجاب بالصور التشبيهية التي تقوم على مشابهات حسية تدركها الحواس بسهولة، ولعل هذا الاهتمام الشديد من نقادنا وبلاغيينا بمثل هذه الصور كان من بين العوامل التى ساعدت على شيوعها فى موروثنا الشعرى .

٢- الصورة في القصيدة الحديثة والنقد الحديث :

لم تعد المشابهة بين أطراف الصورة وعناصرها – وبخاصة المشابهة الحسية – هي العلاقة الأساسية بين هذه الأطراف والعناصر فى القصيدة العربية الحديثة، وفى الشعر الحديث بوجه عام، فالصورة فى هذا الشعر «إبداع خالص للروح، وهى لايمكن أن تتولد من التشابه`، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما

---

(٥) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة . تصحيح الشيخين محمد عبده ومحمد الشنقيطي. دار المنار . الطبعة الثانية ص ٣٣ ولمزيد من التفاصيل حول هذه القضية يراجع كتاب «البلاغة العربية» ص ٢٠٠ – ٢٠٣ .

الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوي، وأقدر علي التأثير، وأغنى بالحقيقة الشعرية»[٦] . ومن ثم فإننا نجد أطراف الصورة فى القصيدة الحديثة علي قدر واضح من التباعد، والشاعر هو الذى يقرب بينها، لأنه يكتشف العلاقات بينها بروحه وخياله وليس بحواسه، ومن ثم فإنه يهتدى - بوحى من الروح والخيال - إلى هذه العلاقات الأكثر خفاء وعمقاً، فحين نقرأ قول الشاعر إبراهيم ناجى من قصيدته «العودة»[٧] متحدثاً عن بيت أحبائه المهجور :

موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت أنفاسه فى جوه
وأناخ الليل فيه وجثم	وجرت أشباحه فى بهوه
والبلى أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
قلت ياويحك تبدو فى مكان	كل شىء فيه حى لايموت
كل شىء من سرور وحزن	والليالى من بهيج وشجٍ
وأنا أسمع أقدام الزمن	وخطا الوحشة فوق الدرج

نجد مجموعة من الصور التى تتباعد أطرافها وعناصرها فى الحس إلى أقصى مدى ممكن من التباعد، ولكن الشاعر استطاع بخياله النافذ أن يقرب بينها، وأن يكتشف علاقاتها الكامنة التى تتجاوز الحواس، فيجمع بين «السأم» مثلاً - وهو معنى ذهنى مجرد - وبين حركة الثواء والإقامة المحسوسة الملموسة ، ثم بينه وبين «الأنفاس» - التى هى من خواص الكائنات الحية - وعن طريق هذا التقريب يشخص هذا السأم فى صورة كائن حى يكاد يلمسه القارئ بحواسه، ويفعل نحو

(٦) الكلمات للشاعر بيير ريفردي . انظر :

André Breton : Manifestes du surréalisme. Gallimard, Paris 1976. p. 3[

(٧) إبراهيم ناجي: وراء الغمام. طبعة دار العودة . بيروت ١٩٧٣ ص ٢٠ .

ذلك بالليل الذى هو بدوره معنى تجريدى – فيقرب بينه وبين حركة الجثوم – التي هى أيضاً من خواص الكائنات الحية – فيجسده ، ويجعل له أشباحاً تجرى فى أبهاء البيت المهجورة ، وهكذا يمضى الشاعر على هذا النحو يجسد كل المعانى والمشاعر والخواطر المجردة التى يحسها فى صورة حية مشخصة، مما يعطى إحساساً عميقاً لدى المتلقى بمدى قوة إحساس الشاعر بهذه المشاعر والأحاسيس حتي ليكاد يلمسها بيديه، ويحس بأنفاسها تلفح وجهه، وهكذا يصبح البيت المهجور بفضل هذا التشخيص مسرحاً عجيباً تجوس فى أنحائه كل معانى الوحشة والخراب ؛ فالسأم ثاو فيه يتردد صوت أنفاسه فى أجوائه، والليل منيخ جاثم – بكل ما يوحى به الفعلان «أناخ» و«جثم» من رسوخ ثقيل – وأشباحه تعبث طليقة فى الأبهاء، والبلى ذاته يتجسد حقيقة شاخصة أليمة، بحيث نكاد نراه بأعيننا مع الشاعر ويداه تنسجان الخيوط العنكبوتيه المقبضة، والزمن أيضاً نكاد نسمع مع الشاعر وقع أقدامه الثقيلة فى الممرات، والوحشة خطاها الثقيلة تدب فوق السلم .

لقد استطاع الشاعر بهذا التجسيد البارع لهذه المعانى والأحاسيس التجريدية أن يجعلها شاخصة أمام الأبصار، وأن يقوى فى الوقت ذاته من فداحة الإحساس بالمفارقة الأليمة بين هذه الحال الكئيبة التى وصل إليها البيت وبين ما كان عليه قديماً يوم كان عامراً بالأحباء ، حيث كان كعبة يطوف حولها الطائفون يتعبدون فيها للحسن ، ويوم كانت أضواؤه تستقبل الشاعر محتفية باشة وتضحك له من بعيد .

واضح أن هذه الصور فى مجملها لاتقوم على التشابه بين طرفيها – أو أطرافها – وحتى ما قام منها على أساس هذه العلاقة فإن الصلات بين طرفيها

لاتقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس ، .إنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين. ومن ثم فإن الصور التي تكتفي برصد التشابه الحسي بين أطرافها وتسجيله ليس لها كبير اعتبار في ضوء المفهوم الحديث للصورة الشعرية ووظيفتها، فوظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها. ومن ثم فإن هذه الصور الحسية الخالصة التي شاعت في شعر بعض شعرائنا أمثال عبد الله بن المعتز وسواه ليس لها كبير وزن في ضوء المقاييس الحديثة لتقويم الصورة الشعرية . فحين يقول ابن المعتز مثلاً :

كأن عيون النرجس الغض حولها   مداهن در حشوهن عقيق

أو يقول :

وأرى الثريا في السماء كأنها   قدم تبدت من ثياب حداد

أو حين يقول الصنوبري :

كأن في غد رائها   حواجباً ظلت تمط[8]

فإننا نجد الشاعر يوجه كل همه إلى رصد الصلات الحسية الملموسة بين عناصر الصورة وتسجيلها، أو بعبارة أخرى يوجهه إلى البحث لأحد طرفي الصورة – وهو المشبه – عن طرف آخر مماثل له في الصورة أو الشكل أو اللون ، بصرف النظر عن مدى مماثلته له في الوقع النفسي والشعوري، وبصرف النظر عما إذا كان ضم كل من الطرفين إلى الآخر يعبر عن حقيقة نفسية أو فكرية ذات شأن

---

(٨) الأمثلة من كتاب «أسرار البلاغة» لعبد القاهر ص ٧٥، ١٥٨ وفي الكتاب أمثلة كثيرة لهذا اللون من الصور .

أو لايعبر ، ففى الصورة الأولى مثلاً يبحث الشاعر لزهرة النرجس النضيرة عن شبيه فلا يجد سوى مداهن الدر المحشوة بالعقيق، فلا نحس أن ثمة رابطاً بين الطرفين سوى الشكل واللون، أى أن الصورة ببساطة لاتخاطب أبعد من حواسنا، وأنها لاتحمل من الرصيد الشعورى والنفسى قدر ما تحمل من التشابه الحسي، فإذا تركنا الصورة الأولى إلى الثانية وجدنا الخطب فيها أفدح حيث قادت الشاعر نزعته إلى البحث عن التشابه الحسى إلى هذه الصورة التى تنم عن ذوق سقيم، والتى جمع فيها بين أكثر الأشياء تنافراً وتباعداً من ناحية الوقع النفسى لمجرد تشابهها في الشكل أو فى اللون، وإلا فأى ذوق أشد سقماً من تمثيل الثريا المتلألئة فى السماء المظلمة بقدم تظهر من ملابس الحداد السوداء، فليس ثمة ماهو أشد تنافراً من طرفى هذه الصورة - رغم تشابههما فى اللون والشكل - وليس ثمة ما يجمع السماء المظلمة والثياب السوداء سوى اللون الأسود، وكذلك ليس ثمة ما يجمع بين الثريا المتلألئة والقدم سوى الشكل واللون الأبيض. والأمر فى الصورة الثالثة ليس أقل سقماً، فالجمع بين التموجات المقوسة التى تحدثها الريح علي وجه مياه الغدران من ناحية ، والحواجب التى تمتد وتمط من ناحية أخرى لمجرد تشابههما فى الشكل قد أنتج هذه الصورة المضحكة الغريبة .

فى هذه الصور الثلاث لانحس أن وراء التشابه الحسى بين أطرافها أى رصيد شعورى أو نفسي، وهو ما ينبغى أن يكون غاية كل صورة شعرية .

ولقد كان بيان الوظيفة التعبيرية للصورة من أول ما اهتم به رواد التجديد الأوائل فى أدبنا الحديث من سمات الحداثة فى القصيدة، ويعتبر الأستاذ عباس العقاد أشد هؤلاء الرواد اهتماماً بهذه القضية، وتأثيراً فى هذا المجال، حيث ألح على ضرورة تعبير الصورة الشعرية عن حقيقة نفسية أو شعورية وعدم اقتصارها

على تسجيل التشابه الحسي. وكان من الطبيعي أخذها على شوقي بشدة ما جاء في شعره من صور تشبيهية حسية لاتحمل أكثر من التشابه المادى بين أطرافها، ففى نقده لقصيدة شوقي في رثاء محمد فريد ما إن يصل إلى تشبيه شوقي للهلال بالمنجل في قوله

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا وتنـــحى لمنــــجل حصاد

تلك حمراء في السمـــاء، وهذا أعوج النصل من مراس الجلاد

حتى ينتهز الفرصة لينحى باللائمة على أولئك الذين «جعلوا التشبيه غاية، فصرفوا إليه همهم ولم يتوسلوا به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة، ثم تمادوا فأوجبوا علي الناظم أن يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به، كأن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية. وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها علي ظواهرها، نظروا إلى الهلال فإذا هو أعوج معقوف ، فطلبوا له شبهاً وهو أغنى المنظورات عن الوصف الحسي... وإن كان لابد من التشبيه فلنشبه ما يبثه في نفوسنا من حنين أو وحشة أو سكون أو ذكـرى ، فـفى هذا لا فى رؤية الشـكل تخـتلف النفـوس والخواطـر»[9] .

ولايلبث أن يسوق إلى شوقي هذا الكلام العظيم الذى أصبح أصلاً من الأصول المتعلقة بهذه القضية فى نقدنا الأدبى الحديث، والذى لايستطيع دارس لهذه القضية أن يغفله، وهو قوله : «اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول

---

(9) عباس محمود العقاد بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني : الديوان . الطبعة الثالثة (جزآن متصلان) . دار الشعب – القاهرة (بدون تاريخ) ص ١٧ ، ١٨.

ماهو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعُهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ... وصفوة القول أن المحك الذى لايخطيء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لايرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية»[١٠] .

وكلام العقاد هذا وإن كان منصباً فى الأصل علي الصورة التشبيهية بالذات، فإنه يصلح أساساً جيداً لبيان قيمة الصورة الشعرية ووظيفتها فى القصيدة الحديثة، أيا كان نوعها أو كانت العلاقة بين أطرافها . وعلى أية حال فإن قيمة الصورة في القصيدة العربية الحديثة قد أصبحت منذ ذلك الحين تقاس بمدى طاقتها الإيحائية، ومدى الوظيفة التى تؤديها في توصيل

---

(١٠) السابق . ص ٢٠ ، ٢١ .

أبعاد الرؤية الشعرية للشاعر. والتعبير عن واقعه النفسي والشعوري الذى لايمكن التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر

٣- تشكيل الصورة الشعرية :

يقوم الخيال بالدور الأساسى فى تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها ، فهو الذى يلتقط عناصرها من الواقع المادى الحسي. وهو الذى يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر، بكل مافيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية، فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادى المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صورة الشعرية ومكوناتها، فإنه لاينقل هذا الواقع نقلاً حرفياً ، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوله إلى «واقع شعري» إذا صح هذا التعبير، واقع شعرى لاتمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة الغفل التى يشكلها الشاعر تشكيلاً جديداً وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة، ومن ثم فإنه لايجوز محاكمة هذا «الواقع الشعري» بقوانين الواقع المادى المحسوس ومنطقه، لأن لهذا الواقع الشعرى قوانينه الخاصة ومنطقه الخاص، كما لايجوز إخضاع هذا «الواقع الشعري» المتمثل فى الصورة الشعرية للتحليل المنطقى العقلي، لأن هذه الصورة الشعرية ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إن الصورة الشعرية غالباً ما تقوم علي تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقات جديدة، فإذا كان منطق الواقع المادى ومنطق العقل كلاهما يرفضان أن يكون للسأم أنفاس، أو يكون للبلى يدان، أو يكون للزمن أقدام، فإن منطق العالم الشعرى وقوانينه لاترفض هذه الأشياء علي نحو ما رأينا فى قصيدة «العودة» لناجي.

ويطيب لبعض شعرائنا المحدثين – ولعلهم فى ذلك متأثرون برامبو فى اكتشافه ما سماه «كيمياء الكلمة أو الفعل» – أن يمثلوا عملية الإبداع الشعري، أو تشكيل الصورة الشعرية – عن طريق المزج بين العناصر والأشياء المختلفة لإنتاج مركب جديد مختلف فى طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التى تألف منها – بالعملية الكيميائية[11] ، من حيث أن كلتا العمليتين تغير شكل الأشياء وطبيعتها وخواصها.

وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته فى التأليف بين عناصر الصورة، واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية، وتتضاعف إيحاءاتها.

والشاعر الحديث يلجأ إلى مجموعة من الوسائل الفنية لتشكيل صورته الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى، تجعلها أقدر على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها فى قصيدته، ومن هذه الوسائل التى يلجأ إليها الشاعر الحديث لتشكيل صورته من مجموعة من العناصر والمكونات المتباعدة فى منطق الحس والعقل :

التشخيص :

والتشخيص وسيلة فنية قديمة ، عرفها شعرنا العربى ، والشعر العالمى ، منذ أقدم عصوره. وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعانى المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة فى صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، وقد رأينا

(١١) انظر القصيدة الطويلة الي تحمل عنوان «زهرة الكيمياء» للشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) في ديوان «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» المكتبة العصرية . بيروت ١٩٦٥ ص٩.

فيما سبق كيف شخص امرؤ القيس الليل، ، كيف شخص تأبط شراً المنايا فى صورة كائنات حية، «وعلى الرغم من أن هذه ظاهرة عامة فى الأدب العاطفى في مختلف العصور والأمم ، قد أكثر الرومانتيكيون منها، وكان طابعها فى أدبهم أصدق وأكثر تنوعاً وأوسع مدي، ولذا عد ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لرهف إحساسهم ورقة مشاعرهم»[١٢] حيث كان من نزعات الرومانتيكيين الواضحة الهرب إلى الطبيعة، والامتزاج بها فراراً من فساد المجتمع وما يموج به من ظلم وشرور، وكثيراً ما كانوا يجعلون الطبيعة تشاركهم عواطفهم الخاصة، فيسقطون عليها أحاسيسهم، ويشخصون مظاهرها المختلفة، ومن ثم قامت الصورة التشخصية بدور بارز فى الشعر الرومانتيكي، وشاعت عن طريق التأثر بالرومانتيكية في شعرنا العربى المعاصر، ولم تعد الصور التشخيصية فيه مجرد لمحات متناثرة، وإنما أصبح التشخيص أساساً من الأسس التى يصوغ عن طريقها الشاعر العربى الحديث صوره، وقد رأينا كيف اعتمد شاعر من الذين يمثلون الاتجاه الرومانتيكى فى الشعر العربى الحديث، وهو الشاعر إبراهيم ناجى ، اعتماداً أساسياً على هذه الوسيلة الفنية فى تشكيل الكثير من صوره الشعرية فى قصيدة «العودة» التى شخص فيها الكثير من المعانى والأحاسيس التجريدية فى صورة كائنات تنبض بالحياة، كما رأينا قبل ذلك كيف لجأت شاعرة أخرى ذات نزعة رومانتيكية، وهي الشاعرة نازك الملائكة، إلى هذه الوسيلة فى قصيدتها «النهر العاشق» ، حيث كان التشخيص فيها الوسيلة الأساسية فى تشكيل الصورة الشعرية، بل فى بناء

---

(١٢) د. محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية مكتبة نهضة مصر . القاهرة. ص ١٤٠، وانظر له أيضاً: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٢١، ٤٢٢ .

القصيدة كلها حيث شخصت النهر – الذى هو ظاهرة من ظواهر الطبيعة – فى صورة كائن حي، وكانت هذه الصورة الأساسية فى القصيدة إطاراً عاماً تتعانق خلاله مجموعة من الصور الجزئية التشخيصية التى تدعم التشخيص فى هذه الصورة الكلية وتقويه، فرأينا النهر «يعدو» ورأيناه «راكضاً» و«باسطاً فى لمة الفجر ذراعيه....» إلى الجماهير المفزوعة المرتاعة، ورأيناه «الهفان أن يطوي» صباها ، ورأيناه «مبتسماً بسمة حب» ورأينا له «قدمين» «ويدين» و«شفتين» .... إلى آخر هذه الصور التشخيصية الجزئية التى تدعم الصورة الأساسية الكلية. وثمة قصائد كثيرة فى الشعر العربى الحديث تقوم كلها على أساس التشخيص، سواء فى ذلك تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة، أو تشخيص المعانى الذهنية والمشاعر المجردة. وعدا هذه القصائد التى تقوم كلية على أساس التشخيص فإن التشخيص يظل وسيلة أساسية من وسائل تشكيل الصورة فى كل شعرنا العربى الحديث بكل اتجاهاته وتياراته المختلفة، بما فى ذلك التيارات التى لم تتأثر تأثراً مباشراً بالرومانتيكية.

تراسل الحواس :

تراسل الحواس وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التى عنى بها الرمزيون، وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب العالمية ، بما فيها أدبنا العربى الحديث. وتراسل الحواس معناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخري، فنعطى للأشياء التى تدركها بحاسة السمع صفات الأشياء التى ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التى ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التى ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً ، والطعوم عطوراً .. إلخ .

وقد مرت بنا قصيدة رامبو «الأصوات المتحركة Voyelles» التي حول فيها الأصوات - التي هي من مدركات حاسة السمع - إلى ألوان، فأضفى عليها صفات مدركات حاسة البصر، وقبل رامبو ومحاولته المتطرفة حاول بودلير تطبيق نظرية تراسل الحواس في أكثر من قصيدة من قصائده، وقد رأينا كيف اعتبر في قصيدة «تراسلات Correspondances» أن الروائح والألوان والأصوات تتجاوب في وحدة معتمة عميقة، رحيبة كالليل وكالضوء.

ويتعجب بودلير من الذين يرون أنه من غير الممكن أن تتبادل الحواس معطياتها، ويرى أن هذا أمر مقرر يمكن إثباته ابتداء بدون أي تحليل أو مقارنة، وأنه لاينبغي أن يكون مثار دهشة لأحد «لأن الذي يثير الدهشة بحق هو ألا يستطيع النغم أن يوحي باللون، وأن تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما، وأن يكون النغم واللون عاجزين عن التعبير عن الأفكار، وذلك لأن الأشياء يعبر عنها دائماً بواسطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلاً مركباً غير قابل للتجزئة»[١٥] . ويستشهد بقصيدته «تراسلات» على هذه الوحدة الكونية التي تتعانق في إطارها كل الروائح والألوان والأصوات وتتجاوب[١٦] .

وقد شاعت هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة

---

(١٥) Charles Baudelaire : L'art Romantique - Garnier Flammarion - Paris 1968. p. 271.

(١٦) Ibid . p. 272.

العربية الحديثة، وأسرف فيها بعض الشعراء وبخاصة فى بداية فترة التأثير الرمزى فى الشعر العربى المعاصر ، حيث وجدنا الكثير من القصائد التى تتزاحم فيها هذه الصور القائمة على تراسل الحواس. ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسى على هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعرى قول الشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى فى قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»[17] :

هيهات.. لن أنسى بظلك مجلسى	وأنا أراعى الأفق نصف مغمض
خنقت جفونى ذكريات حلوة	من عطرك القمرى والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعرى	ينبوع لحن فى الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى	لتعب من خمر الأريج الأبيض

فالتراسل بين معطيات الحواس فى هذه الأبيات شديد الوضوح؛ ففى البيت الثانى يصف العطر - الذى هو من مدركات حاسة الشم - بأنه قمرى - وهى صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر - وكذلك يصف النغم - الذى هو من مدركات حاسة السمع - بأنه وضىء ، فيضفى عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر. بل إنه لايكتفى بالتراسل المتبادل بين حاستين اثنتين كالسمع والبصر، أو الشم والبصر وإنما يجعل التراسل فى بعض الصور يتم بين ثلاث حواس تتبادل معطياتها ؛ فالبيت الثالث تقوم شطرته الثانية على تراسل متبادل بين ثلاث حواس هى على التوالى الذوق والسمع والبصر ، فالينبوع هو باعتبار ما من معطيات حاسة الذوق ، واللحن من معطيات حاسة السمع، واللون

(١٧) محمد عبد المعطي الهمشري : ديوان الهمشري. جمع وتحقيق صالح جودت. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤. ص ١٥٠ .

المفضض من معطيات حاسة البصر ، ومن هذا القبيل أيضاً صورة «خمر الأريج الأبيض» فى البيت الرابع، التي تتراسل فيها حواس الذوق والشم والبصر، فالخمر من دائرة حاسة الذوق، وهو يضيفها إلى أحد مدركات حاسة الشم وهو الأريج الذى يصفه بصفة من نطاق حاسة البصر وهى البياض . وهكذا تتعانق هذه الأشياء المتباعدة علي هذا النحو الغريب، لتوحى بهذه الأحاسيس الغريبة وهذه المشاعر الغامضة المركبة التى تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها ، وعن طريق هذا التراسل تتجرد هذه المحسوسات عن حسيتها وماديتها وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة «ذلك أن اللغة فى أصلها رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريباً مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى عن بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك لأن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل»[١٨] .

مزج المتناقضات :

لم يقف عبث الشاعر الحديث بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات فى كيان واحد يعانق

---

(١٨) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٢٥، ٤٢٦.

وانظر : د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص ١٣٧، ١٣٨.

فى إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضفياً عليه بعض سماته ، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل؛ فحين يقول شاعر كأديب مظهر فى قصيدته «نشيد السكون» – التى تعد من النماذج المبكرة فى شعرنا العربى الحديث التى تأثرت تأثراً واضحاً بوسائل الإيحاء فى الشعر الرمزى – :

أعد على سمعى نشيد السكون حلواً كـمـر النسم الأسـود
واسـتـبـدل الأنات بالأدمـع واسمع عزيف اليأس فى أضلعي
واستبقنى بالله يامنشدي[19]

نجد الشاعر بالإضافة إلى اعتماده اعتماداً أساسياً على تراسل الحواس وغير ذلك من الوسائل الإيحائية الأخرى يعتمد على مزج النقيضين فى البيت الأول وهما «النشيد» و «السكون» حيث يجعل للسكون نشيداً ، تعبيراً عن إحساسه بأن للصمت صوته الخاص وللسكون نشيده الخاص الذى يسمعه الشاعر، ويحسه ليس بسمعه فحسب وإنما بكل حواسه، حيث يراه ببصره، ويتذوق طعمه، ويلمسه بحواسه، ولاشك أن المزج بين النقيضين هنا قام بدور أساسى فى تصوير تلك الحالة النفسية المبهمة الغريبة .

ومن هذا القبيل قول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة فى قصيدته «أجلس كى أنتظرك»[20] :

---

(19) النص منقول عن «النقد الأدبي الحديث» ص ٤٢٩ و «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر» ص١٩٤ .

(20) محمد إبراهيم أبو سنة : ديوان «أجراس المساء» ص ٤١ .

أدخل وحدى نصف القمر المظلم
تبلغنى فى منفاى رسالة
يبعثها الصيف القادم
يتساقط منها ثلج أسود

حيث يمزج الشاعر بين الأشياء المتناقضة ، فهو يمزج فى البيت الأول الضياء (القمر) بالظلام، حين يصف القمر بالإظلام ، ويمزج فى البيت الأخير البياض (الثلج) بالسواد، حين يصف الثلج بالسواد، بل إن هذا المزج يصبح أكثر تركيباً وتعقيداً حين نعرف أن هذا «الثلج الأسود» يتساقط من رسالة يبعثها «الصيف» القادم - بما يوحيه الصيف من الدفء والحرارة - وإذن ففى الصورة مجموعة من المتناقضات المتعانقة التى يعتبر «الثلج» هو القاسم المشترك بينها، حيث نجد الحرارة «الصيف» تمتزج بالبرودة «الثلج» من جهة ، كما نجد البياض «الثلج» يمتزج بالسواد من جهة ثانية، وهذا المزج يوحى بحالة نفسية خاصة يمتزج فيها الضياء بالظلمة - أو بتعبير آخر يتحول فى إطارها الضياء إلى ظلمة - كما يختلط الإحساس بالبرودة بالإحساس بالقتامة، فالقصيدة كلها تدور حول انتظار الشاعر لحبيب - أو شخص ما - يبدو أنه لن يجيء، وانتظاره له لايزيده إلا إحساساً بالوحشة ، ولايقوده إلا إلى عوالم شديدة الغرابة، ومناف جديدة يزداد فيها وحدة وغربة، حيث لايصله فى هذه المنافى إلا رسالة غريبة يبعثها الصيف القادم - لعلها بدورها وعد بدفء لن يجيء - هذه الرسالة لايتساقط منها دفء الصيف وحرارته ، وإنما «يتساقط منها ثلج أسود» . وهكذا يسهم المزج بين هذه المتناقضات الكثيرة بدور بارز فى الإيحاء بتلك الأحاسيس والمشاعر

الغريبة، وبهذه الوحشة التي تحيطه بجو من البرودة القاتلة القاتمة التي تتجمد في نطاقها كل لمحة دفء أو ومضة ضوء .

الغموض:

نتيجة لاستخدام الوسائل السابقة في تشكيل الصورة، بكل ما تقوم عليه من تحطيم للعلاقات المنطقية المألوفة بين الأشياء، وابتداع علاقات جديدة غريبة بينها، فإن الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة تتوشح بنوع من الغموض الشفيف المشع. وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضاً وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر، والتي لايستطيع الشاعر – حتى لو أراد – أن يعبر عنها بشكل واضح محدد ، دون أن يغير طبيعتها ، ومثل هذه الصور لاتقدم شيئاً محدداً واضحاً ، وإنما هي تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني من خلال هذه الغلالة الشفيفة من الغموض وعدم التحدد، وبواسطة هذه الظلال الموحية غير المحددة تستطيع الصورة أن تعبر عما لاتستطيع التعبير عنه الألوان المحددة الواضحة، ويعبر عن هذا المعنى الشاعر الرمزى الفرنسى فرلين في قصيدة له بعنوان «فن الشعر Art Poétique»(٢١) – التي تحدد بعض ملامح المذهب الرمزى – حيث يرى أنه لاشيء أثمن من الأغنية الرمادية التي يلتقى فيها الواضح بالمبهم، ويشبهها بعيون جميلة وراء نقاب، ويبرر إيثاره لمثل هذه الأغنية الرمادية .

---

(٢١) Verlaine : Jadis et Naguere. Ed. Le Livre de Poche Paris 1968 - p- 25.

بأنهم ينشدون الظلال لا الألوان، الظلال ولا شيء غيرها .

وتوظيف الغموض المشع للإيحاء فنياً بالجوانب الغامضة المستسرة فى رؤى الشاعر يرتبط من بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارىء للشاعر فى عملية الاكتشاف والإبداع ، لأن الصورة إذا ما حددت للقارىء كل شيء فإنه لن يبقى له شيء يكتشفه ويشعر بمتعة اكتشافه، كما أن فى الوضوح خطر الملل، لأن القارىء يؤثر أن يكتشف هو أسرار الصورة بنفسه على أن تنكشف له هذه الأسرار من تلقاء نفسها، فتضيع عليه لذة الاكتشاف والمشاركة فى الإبداع(٢٢).

وهذا الغموض الموحى سمة من سمات معظم الصور الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة ، حيث لاتنم هذه الصور فى الغالب عن مضمون واضح محدد، وإنما تشع بإيحاءات خفية غير محددة يحسها القارى دون أن يفهمها فهماً دقيقاً ، فحين نقرأ قول الشاعر محمد أبو سنة فى قصيدته التى عرضنا لها منذ قليل :

تبلغنى فى منفاى رسالة
يبعثها الصيف القادم

لانستطيع أن نقول إننا فهمنا هذه الصورة، أو أنها قدمت لنا شيئاً محدداً ملموساً يمكن الإمساك به والقول بأنه هو «معنى» الصورة، إن الصورة لاتقدم لنا أكثر من إيحاء غامض بوعد بالدفء يتلقاه الشاعر فى برودة وحدته التى ينتظر

---

(٢٢) انظر أيضاً : د. أنطون غطاس كرم. الرمزية والأدب العربي الحديث. دار الكشاف بيروت ١٩٤٩ ص ١٠٣، ١٠٤ و د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٢٦، ٤٢٧ .

فيها ذلك القادم الذى يبدو أنه لن يقدم أبداً ، ولكن حتى هذا الوعد غير المحدد بالدفء تشوبه ملامح برودة ، ويلفه ذلك الجو الجليدى القاتم الذى يلف رؤية الشاعر كلها ، فإذا بهذه الرسالة «يتساقط منها ثلج أسود» . وهذه الإيحاءات غير المحددة تشع من وراء ذلك النقاب الشفيف من الغموض الذى يغلف الصورة.

على أننا ينبغى أن نفرق بين هذا النوع من الغموض الشفيف الموحي، الذى تشع من خلفه إيحاءات الصور ودلالاتها الغامضة كما تشف العيون الفاتنة من وراء نقاب - كما يقول فرلين - والذى يعتبر وسيلة من وسائل الإيحاء وبين نوع آخر من الغموض الكثيف ، الذى لايكاد يشف عن شيء ، والذى يقوم حاجزاً سميكاً بين القاريء ودلالة الصورة الشعرية، بل بين القاريء والقصيدة الحديثة بوجه عام، فهذا النوع الأخير من الغموض لايستطيع القاريء أن يخترقه إلى عالم الشاعر مهما بذل من جهد وإخلاص، بخلاف الغموض الشفيف الذى يستطيع القارى بقليل من الجهد الصادق أن ينفذ منه إلى إيحاءات الصور ودلالاتها ، ومن ثم إلى الرؤية الشعرية التى يجسدها الشاعر فى قصيدته.

ولاشك أن هذا الغموض الكثيف يعد واحداً من أهم عوامل الأزمة القائمة بين القصيدة العربية الحديثة وقرائها، حيث صار سمة من أبرز سمات النتاج الشعرى العربى الحديث، وشاع شيوعاً كبيراً فى نتاج بعض شعرائنا إلى الحد الذى كاد نتاجهم يتحول معه إلى عوالم منغلقة عليهم، يصعب على أى قاريء أن ينفذ إليهم فيها. ومن الشعراء الذين شاع فى شعرهم هذا الغموض الكثيف الشاعر السورى الأصل أدونيس (على أحمد سعيد) والشاعر المصرى الشاب محمد عفيفى مطر ، وإلى حد ما الشاعر الكبير المرحوم محمود حسن اسماعيل ، فضلاً عن معظم الشعراء الشباب فى شتى أقطار الوطن العربى .

ولنتعرف على طبيعة هذا الغموض الكثيف نقرأ بعض نماذجه، وليكن مثلاً مقطع «مرآة الحلم»[٢٣] من قصيدة أدونيس الطويلة «مرايا وأحلام حول الزمان المكسور». يقول أدونيس في هذا المقطع :

خذيه، هذا حلمي، خيطيه والبسيه
غلالة: أنت جعلت الأمس
ينام في يدي
يطوف بي، يدور كالهدير
في عربات الشمس
في نورس يطير
كأنه يطير من عيني

نجد الصور في مجموعها تسبح في جو من الضباب الكثيف الذى يتعذر على القارىء اختراقه، والنفاذ منه إلى دلالات هذه الصور وإيحاءاتها، ولايكاد القارىء يحس بأنه قد أمسك بخيط من الخيوط التى تهديه إلى مسار الخط الشعرى في الأبيات الذى ينتظم كل هذه الصور حتى يتفلت منه هذا الخيط من جديد، ويضيع في خضم الغموض الكثيف الذى تسبح فيه الصور كلها، ويخرج القارىء في النهاية خالي الوفاض إلا من نتف من إحساسات ومشاعر مبعثرة لايربطها رابط ولايجمعها نظام .

ولقد روج السيرياليون وبعض متطرفي الرمزيين لنوع من الصور الشعرية التى تقوم على أساس التداعي الحر التلقائي لمعطيات الشعور، في غياب أية مراقبة من

---

(٢٣) أدونيس : الآثار الكاملة . المجلد الثاني . دار العودة. بيروت ١٩٧١ . ص ٣٥٣ .

العقل أو المنطق، بحيث تأخذ هذه الصور طابعاً حلمياً مدهشاً، يكشف عن حالات النفس الساذجة الحالمة التي يعجز العقل عن إدراكها لأنه يقف عند الظواهر ولايستطيع التغلغل إلى أغوار النفس، والشعر وحده هو الذى يستطيع - عن طريق هذه الصور غير المنطقية - كشف هذه الأغوار والتعبير عنها[٢٤].

وهكذا تصبح مثل هذه الصور تعبيراً عن الإملاء الحر للمشاعر بدون أى تنظيم أو ترابط منطقي، وما علي الشاعر إلا أن يتلقي هذه «الكتابة الآلية» كما سموها إلى الحد الذى جعل البعض يذهب إلى «أن كل إنسان يمكنه أن يكون شاعراً فى رأى السيرياليين، وما عليه إلا أن يسلم نفسه للكتابة التلقائية»[٢٥]، ومثل هذه الصور يستحيل فهمها بالعقل، لأنها لاتخضع لأى منطق سوى منطق التداعي الحر - إن كان له منطق - وقد تأثر بعض شعرائنا المحدثين الذين شاع فى شعرهم هذا اللون من الغموض بهذه الاتجاهات وما أشبهها فى الأدب الغربي، مغفلين الفارق الكبير بين طبيعة القاريء العربى الذى يكتبون له وطبيعة القارىء الأوربى الذى خاطبته هذه الاتجاهات، وطبيعة الموروث الأدبى والفنى الذى نشأ عليه كل من القارئين، ومغفلين أخيراً أن هذه الاتجاهات لم تستطع أن تحقق رواجاً يذكر حتى فى بيئاتها الأوربية بالقياس إلى المذاهب والاتجاهات الشعرية الأخري. وقد نتج عن هذا أن ازدادت الهوة اتساعاً وعمقاً بين القارىء العربى والقصيدة

---

(٢٤) A. Breton: Manifestes du Surréalisme. p.p. 12-13'37.
R. Bréchon: Le Surréalisme. p.p. 167-168'176.
د. محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث . ص ٤٣٠ - ٤٣٢.

(٢٥) Mircea Eliade: Images et Symboles. Galimard. Paris. 1952.p.15

العربية الحديثة ، أو على الأقل بينه وبين بعض نماذجها التي يشيع فيها مثل هذا اللون من الغموض .

الصورة بين الحقيقة والمجاز :

ليس معنى كون الغموض الشفيف وسيلة من وسائل الإيحاء فى الصورة الشعرية أن الصورة ينبغى أن تكون دائماً غامضة، أو أن هذا الغموض شرط من شروط جودتها أو مقياس من مقاييس حسنها، بل ليس معنى كون «التشخيص» أو «تراسل الحواس» أو «مزج المتناقضات» أو غير ذلك من الأساليب المجازية هى الأدوات الأساسية لتشكيل الصورة الشعرية الحديثة أن هذه الصورة ينبغى أن تعتمد على المجاز فى كل الأحوال، فمن الممكن أن تكون الصورة على أكبر قدر من الوضوح، ومن الممكن ألا يكون فى الصورة أى مجاز لغوى ومع ذلك تكون صورة شعرية بكل المقاييس، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء. وتراثنا الشعرى القديم والحديث حافل بكثير من الصور التى لاتقوم على أى مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس فى كثيرمن الصور التى تقوم على المجاز المتكلف المفتعل. ومقياس جودة الصورة فى النهاية هو قدرتها على الإشعاع، وما تزخر به من طاقات إيحائية ، فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعرية؛ فنحن حين نقرأ من تراثنا القديم قول ذى الرمة فى التعبير عن ذلك الإحساس بالذهول والأسى الذى اعتراه حين عاد إلى منزل أحبابه فوجده خالياً موحشاً :

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط ، وأمحو الخط ، ثم أعيده بكفي. والغربان في الدار وقع[٢٦]

نحس بمدى الذهول والحزن الذى ران على الشاعر من خلال الإيحاءات الفنية التي تشعها هذه الصورة البسيطة البارعة، الخالية تقريباً من أى استخدام مجازى للكلمات ، ولكن الشاعر استطاع عن طريق التقاطه المرهف لعناصر الصورة أن يشحنها بإيحاءات الذهول والأسى الذى أصابه حين صدمه منظر الدار الموحشة، فجلس فى ساحتها حزيناً شارداً يلقط الحصى فى ذهول، وينكت بيده خطوطاً فى التراب، ثم يعود فيمحو ما خطه ليعود فيخطه من جديد، والغربان تسقط حوله فى الساحة الموحشة تضاعف من الإحساس بالأسى واللوعة والذهول. فهذه صورة شعرية رائعة بكل مقياس، رغم أن العلاقات بين عناصرها ومكوناتها علاقات طبيعية مألوفة، وليس فيها أى تحطيم للعلاقات العادية والمنطقية بين الأشياء، أو بتعبير آخر ليس فيها أى استخدام مجازى للغة، ولكن الشاعر استطاع من خلال اختياره البارع لعناصر صورته، وللعلاقات بينها أن يوحى بكل معانى الذهول والشرود والحزن التي أراد أن يعبر عنها. ومثل هذه الصور ليست قليلة فى تراثنا الشعرى القديم .

أما شعرنا العربى المعاصر فهو بدوره حافل بمثل هذه الصور التى لاتقوم على المجاز ، أو علي تحطيم العلاقات المألوفة بين عناصرها ، ومع ذلك تزخر بالقيم الإيحائية والطاقات التعبيرية، فحين نقرأ مثلاً الفقرة الثالثة من قصيدة «فقرات من

(٢٦) النص منقول عن كتاب «النقد المنهجي عند العرب» للدكتور محمد مندور. دا رنهضة مصر. القاهرة (بدون تاريخ) ص ٣٣ .

كتاب الموت»[27] للشاعر أمل دنقل التي يقول فيها

أعود مخموراً إلى بيتي في الليل الأخير

يوقفني الشرطي في الشارع للشبهة

يوقفني برهة

وبعد أن أرشوه أواصل المسير

* * *

توقفني المرأة في استنادها المثير

على عمود الضوء (كانت ملصقات «الفتح» و «الجبهة»

تملأ خلف ظهرها العمود)

تسألني لفافة (لم يترك الشرطي

واحدة من تبغها الليلي)

تسألني إن كنت أمضي ليلتي وحيداً

وعندما أرفع وجهي نحوها .. سعيداً

أبصر خلف ظهرها شهيداً

معلقا على الجدار ناصع الجبهة

تغوص عيناه .. كنصلين رصاصيين

أصرخ من رهافة الحدين

أمضي بلا وجهة

---

(27) أمل دنقل . ديوان «تعليق على ما حدث» دار العودة بيروت 1971. ص 11 .

نجد هذه الصورة المركبة المتعددة العناصر خالية من الاستخدام المجازى للكلمات والعبارات - باستثناء تصوير عينى الشهيد فى صورة نصلين رصاصيين يغوصان في أعماق الشاعر - ومع ذلك نجح الشاعر فى شحنها بمجموعة من الإيحاءات والدلالات الشعرية البالغة الغني، وذلك عن طريق اختياره للعناصر ووضع بعضها بإزاء بعض، فمن خلال تأليفه البارع لعناصر الصورة استطاع أن يبرز المفارقة الفادحة بين واقعين كانت تعيشهما الأمة العربية عندما كتب الشاعر القصيدة ، أولهما فاسد متحلل مهترئ، يتمثل فى ذلك الشرطى - حارس الأمن والقيم - المرتشى الفاسد ، الذى يرشوه الشاعر أولاً ليسمح له بمواصلة المسير بعد أن استوقفه متلبساً بالسكر ، والذى يسلب فتاة الليل - التى هي مظهر آخر من مظاهر ذلك الواقع المتفسخ المهترىء - سجائرها فلا يترك لها واحدة، ويكاد الشاعر ذاته يصبح وجهاً ثالثاً من وجوه ذلك الواقع المتحلل وهو يعود مخموراً إلى بيته فى آخر الليل، وهو يرشو الشرطى ليسمح له بالمسير، وأخيراً وهو يحاول مساومة فتاة الليل.. ولكنه لايلبث أن يتحول إلى ضحية من ضحايا هذا التناقض الأليم بين الواقعين اللذين كان يتمزق بينهما كل مثقف وكل شاب .

أما الواقع الثانى فهو واقع مشرق وضىء ينبثق من خلال انهيار الواقع الأول وسقوطه، ويتمثل هذا الواقع الثانى فى العمل الفدائى الذى يعبر عنه الشاعر بملصقات المنظمات الفدائية التي تملأ عمود النور خلف ظهر فتاة الليل، وهنا تظهر فداحة المفارقة بين الواقعين حين يجمع الشاعر بين أبرز وجوه الواقعين : فتاة الليل التى تمثل الواقع المنحل الموبوء ، والملصقات الفدائية التى تمثل الواقع المضىء الصامد، وبينهما عمود النور حائراً فى الانتماء إلى أى من الواقعين. وعلي الرغم من أن الواقع الوضيء لايتمثل في المشهد إلا فى مظهر واحد

شاحب – هو الملصقات – بينما يتمثل الواقع الآخر فى مجموعة من المظاهر الحية المتحركة: الشرطى ، وفتاة الليل ، والشاب المخمور العائد إلى بيته مع الليل الأخير، على الرغم من هذا فإن الواقع الوضىء هو الذى ينتصر فى النهاية على الواقع الفاسد بكل مظاهره، فعينا الشهيد اللتان تنفذان إلي أعماق الشاعر من خلال إحدى الملصقات المعلقة على الجدار خلف ظهر فتاة الليل هما اللتان تحبطان هذه الصفقة المحرمة التى كانت على وشك الإتمام بين الشاعر وفتاة الليل، وصحيح أنه انتصار شاحب، وأنه لم يتم إلا بثمن فادح هو الاستشهاد – فالعينان اللتان أحبطتا الصفقة عينا شهيد – ولكنه انتصار في النهاية ، وومضة أمل صامد تشع من خلال كل مظاهر الانهيار والتفسخ .

لقد استطاع الشاعر أن يحمل الصورة كل هذه الإيحاءات الفنية دون أن يلجأ إلى أى استخدام مجازي، ودون أن يحطم العلاقات الطبيعية بين العناصر التى كون منها صورته ، ولكنه استطاع من خلال هذه العلاقات أن يوحى بكل ما أراد الإيحاء به(٢٨) .

وقد يقرأ القاريء هذه الصورة فلا يدرك منها سوى مدلولها الحرفى المباشر، دون أن يستشف ما وراء هذا المدلول ا لمباشر من إيحاءات، فلا يفهم من هذه الصورة مثلاً أكثر من أن الشاعر عاد مخموراً فى آخر الليل، ثم استوقفه الشرطي، فرشاه وسار فى طريقه، وبعد أن استوقفته المرأة الساقطة فى

(٢٨) استخدم الشاعر في المقطع وسائل وتكنيكات شعرية أخري ساعدت علي إبراز إيحاءات الصورة وتقويتها. ومن هذه الوسائل «المفارقة التصويرية» التي سنعرض لها بالدراسة في موضعها من هذا الكتاب .

استنادها المثير إلى عمود النور ... إلخ، ويتقلص عطاء الصورة بالنسبة له إلى مجرد حوار بين ساقطة وشاب مخمور . ولكن القارىء الأكثر تدقيقاً يستطيع أن يلتقط من وراء المدلول الحرفى المباشر لعناصر الصورة كل دلالاتها وإيحاءاتها الأكثر عمقاً وخفاء، ودون أن تكف هذه العناصر عن دلالتها الواقعية المباشرة، فمثل هذه الصور أيضاً - شأنها شأن الصور المجازية - لها أكثر من مستوى دلالي، وما يقال عن هذه الصورة يقال أيضاً عن صورة ذى الرمة السابقة .

٤- حتي تؤدي الصورة وظيفتها :

تعرفنا عرضاً أثناء دراسة مفهوم الصورة وأساليب تشكيلها على بعض المزالق والعيوب التى تهبط بقيمة الصورة،وتحيد بها عن أداء وظيفتها الفنية باعتبارها أداة أساسية من أدوات الشاعر في تشكيل رؤيته الشعرية تشكيلاً فنياً، والإيحاء بالأبعاد المختلفة لهذه الرؤية، ونحن فى هذا المبحث نحدد أهم هذه المزالق والعيوب التى تعترى بناء الصورة فتعوقها عن أداء مهمتها الإيحائية، وتهبط بالتالى بقيمتها الفنية من وجهة نظر نقدية حديثة. وأهم هذه العيوب :

الوقوف عند التشابه الحسي :

الوظيفة الأساسية للصورة هى تصوير العالم الداخلى للشاعر - إذا صح هذا التعبير - بكل ما يموج به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار، وإذا كان الشاعر يستغل فى الإيحاء بأبعاد هذا العالم الداخلى الشعورى معطيات العالم الخارجى المحسوس فإنه لاينبغى أن يقف عند هذه المعطيات الحسية مكتفياً بتسجيل المشابهات المحسوسة بينها ، وإنما لابد أن يحول هذه المعطيات إلى أدوات للإيحاء

بواقعه النفسى الخاص، ومن ثم فإن الوقوف عند تسجيل التشابه الحسى الملموس بين عناصر الصورة يعد عيباً من العيوب الخطيرة فى تشكيل الصورة وتوظيفها، وقد رأينا كيف نبه رواد التجديد فى شعرنا ونقدنا المعاصرين إلى هذا العيب منذ وقت مبكر، ومن ثم فإن الصور الحسية التي عرضنا لها من شعر ابن المعتز وسواه تعد صوراً معيبة من وجهة نظر النقد الحديث، حيث وقفت جهود الشاعر فى مثل هذه الصور عند حدود رصد التشابه المادى الملموس بين عناصر الصورة وأطرافها .

وعلى هذا الأساس فإن تشبيه نزار قبانى لشعر المرأة الأصفر بسنابل القمح فى قوله – من قصيدة «تعوّد شعرى عليك»[٢٩] :

تعود شعرى الطويل عليك
تعودت أرخيه كل مساء
سنابل قمح على راحتيك

صورة معيبة فنياً لوقوفه عند تسجيل التشابه الحسى المتمثل فى اللون والشكل بين الشعر الأصفر من ناحية، وسنابل القمح من ناحية أخري، ولم يستطع الشاعر النفاذ من هذا التشابه الحسى إلى الإيحاء ببعد نفسى أو شعوري. ومن هذا القبيل أيضاً قول نزار فى تشبيه عيون الإسبانيات الواسعة السوداء باللؤلؤ الأسود فى مقطع «اللؤلؤ الأسود»[٣٠] من قصيدة «أوراق إسبانية» :

---

(٢٩) نزار قباني: ديوان «الرسم بالكلمات» الطبعة الثانية. منشورات نزار قباني. بيروت١٩٦٧ ص١١٨
(٣٠) السابق ص ١٧٠ .

شوارع غرناطة فى الظهيرة
حقول من اللؤلؤ الأسود
فمن مقعدي
أرى وطنى فى العيون الكبيرة

فالشاعر هنا أيضاً يقف عند تسجيل التشابه الحسى فى اللون بين أعين الإسبانيات الواسعة السوداء التى تمتلىء بها الشوارع وبين حقول اللؤلؤ الأسود، وواضح أنه لاصلة بين الطرفين سوء اللون وهو صلة حسية لم يستطع الشاعر أن يصور من خلالها إحساسه الخاص بهذه العيون؛ بل إن هذا التشابه الحسى يحجب لوناً من التباعد في الوقع النفسى بين الطرفين لم يفطن إليه الشاعر فى غمرة فرحه باكتشاف هذا التشابه الحسي، فأين الوقع الذى تتركه لؤلؤة سوداء فى نفس القارى من ذلك الوقع العميق الذى تتركه العيون السوداء، ولاسيما أن الشاعر بمعرض تصوير جمال هذه العيون وقوة تأثيرها في نفسه .

على أن رصد التشابه الحسى بين عناصر الصورة ليس معيباً فى ذاته، ولكن المعيب هو الوقوف عند رصد هذا التشابه وتسجيله وعدم توظيفه إيحائياً، وإلا فإن كثيراً من الصور الشعرية البارعة تقوم على مثل هذا التشابه الحسي، ولكن الشاعر يتجاوز هذا التشابه وينفذ من خلاله إلى البوح بمكنون نفسه الدفين، فحين يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى مثلاً فى تصوير إحساسه بهجير المدينة وقسوتها وجهامتها فى ديوانه الذي أطلق عليه اسم «مدينة بلا قلب»[٣١] .

(٣١) أحمد عبد المعطي حجازي : قصيدة، «إلى اللقاء» من ديوان «مدينة بلا قلب» الطبعة الثانية. دار الكتاب العربي . القاهرة. ص ١١٩ .

شوارع المدينة الكبيرة
قيعان نار
تجتر في الظهيرة
ماشربته في الضحى من اللهيب
ياويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج ، والبناءوالسياج
غير المربعات ، والمثلثات ، والزجاج

نجده يبدأ من تشابه حسى بين عنصرى الصورة: شوارع المدينة من ناحية، والقيعان من ناحية أخرى – فكل منهما يشبه الآخر شكلياً فى أنه مكان منخفض بين مرتفعات – ولكن الشاعر لايقف أمام هذا الشبه الشكلى المادى إلا بمقدار ما يعقد صلة بين الطرفين ليحول هذه الصلة إلى تشابه عميق فى الوقع النفسى للطرفين، يعكس من خلاله إحساسه نحو هذه المدينة القاسية الجهمة، التى تصلى الغريب بحر لهيبها المختزن، وتواجهه بوجه جامد صلد، فليس ثمة سوى هذه الأشكال الجامدة التى لامعنى لها، ولاحس فيها: البناء، والسياج، والمربعات، والمثلثات، والزجاج. أية -ربة قاسية، وأى دوار، وأية أحاسيس بالضياع والضآلة يعانيها الغريب فى شوارع هذه المدينة بلا قلب ؟! لقد نجح الشاعر أن يحول هذا التشابه الشكلى المحسوس بين الطرفين إلى أداة للإيحاء بهذا البعد الأساسى من أبعاد تجربته فى هذا الديوان كله .

وتتبين لنا قيمة صنيع الشاعر هنا حين نقارنه بصنيع نزار قباني في تشبيه شوارع غرناطة الملأى بالأسبانيات ذوات العيون السوداء الواسعة بحقول اللؤلؤ الأسود، فالصورة هناك صورة جامدة لاحياة فيها ولا حس، أما هنا فالصورة تنبض

بالحياة والحركة وتفيض بالإيحاءات، على الرغم من أن عناصرها جامدة، ولكن الشاعر استطاع أن يكسبها حياة من خلال المشاعر التى حاول أن يجسدها بواسطتها ، مع ملاحظة أن الشوارع طرف أساسى فى كلتا الصورتين، ومع ملاحظة أن الشوارع فى صورة نزار تموج بالحياة ولكن الشاعر جمد ما فيها من حياة وحيوية بوقوفه عند التشابه الحسي، بينما الشوارع فى صورة حجازى جامدة أساساً لاحياة فيها، ولكن الشاعر استطاع - بمحاولته ربط هذه العناصر الخارجية الجامدة بعالمه النفسى الداخلى المواز بالحياة والحركة - أن يضفى علي جمود الشوارع حركة نفسية بالغة الغنى .

التنافر :

ثمة لونان من ألوان التنافر الذى يمثل عيباً من عيوب الصورة الشعرية، أولهما يمكن تسميته «تنافر عناصر الصورة» أما الثانى فيمكن تسميته «تنافر الصور» .

أما **«تنافر عناصر الصورة»** فيتمثل فى أن يكون الوقع النفسى لأحد طرفى الصورة مناقضاً لوقع الطرف الآخر الذى مفروض فيه أن يدعمه ويقويه، وهذا النوع من التنافر غالباً ما يكون نتيجة لولع الشاعر برصد التشابه الحسى بين الأشياء دون أن يفطن إلى ما يبن هذه العناصر المتشابهة فى الحس من تنافر من ناحية إيحاءاتها النفسية، كما رأينا فى تشبيه ابن المعتز للثريا فى السماء المظلمة بقدم تبدت من ثياب حداد، فلا شك أن بين الطرفين من التباعد فى الأثر النفسى ما بين السماء والأرض، وأن معانى الضياء والإشراق والوضاءة التى تثيرها الثريا في النفس متنافرة أشد التنافر مع ما يثيره القدم من أحاسيس ومشاعر، وكذلك الأمر بالنسبة للسماء وثياب الحداد .

ومن هذا القبيل أيضاً قول الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل من قصيدته «عاهل الريف»[٣٢] – الثور – في تصوير العذاب الذى يقاسيه الثور:

ياثور كيف غزتك أسواط الورى ... وتقطعت في جانبيك جلودها
مردت علي كتفيك محراباً إذا ... صلت به يفرى حشاك سجودها

حيث يشبه حركة السياط صعوداً وهبوطاً علي جسد الثور المسكين، بحركة المصلى سجوداً ورفعاً، ولا شك أن بين الحركتين – على الرغم من تشابههما الشكلى المحسوس – تنافراً شديداً من ناحية الوقع النفسى لكل منهما ؛ فأين معانى القسوة والظلم والعدوان والرعب التى ترتبط نفسياً بحركة السوط من معانى الأمان والرحمة والسلام والطمأنينة التى تثيرها فى النفس حركة المصلى سجوداً وركوعاً ورفعاً ؟ إن إنسياق الشاعر وراء التقاط مثل هذا التشابه الحسى بين أطراف الصورة يصرفه عن إدراك ما بين هذه الأطراف من تناقض فى إيحاءاتها ودلالاتها النفسية ومن ثم يقع فى هذا اللون من ألوان التنافر .

على أننا ينبغى أن نفرق بين تنافر عناصر الصورة – الذى هو عيب من عيوب الصورة – وبين ما سميناه مزج المتناقضات – الذى هو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية – إذ على الرغم من أن الاثنين يشتركان فى وجود تنافر وتناقض فيهما بين العناصر التي تتألف منها الصورة، فإن هذا التناقض فى مزج المتناقضات يكون مقصوداً من الشاعر ، كما أن العناصر المتناقضة فيه تمتزج بعضها ببعض وتفقد استقلالها وتميزها، وينتج من مزجها مركب جديد. أما فى

---

(٣٢) محمود حسن إسماعيل : ديوان «هكذا أغني» مطبعة الاعتماد. القاهرة ١٩٣٨ ص ١٢٦. وانظر : د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص٢٥٦، ٢٥٧

تنافر عناصر الصورة فإن هذا التنافر يتم بدون قصد من الشاعر، بل وبدون وعى منه، كما أن الأطراف المتناقضة فيه لاتمتزج وإنما تتوازى ويظل لكل منها استقلاله وتميزه، وتظل العلاقة بينها - من وجهة نظر الشاعر - هي العلاقة بين العناصر المتشابهة التى تتوارد على فكرة واحدة، وليست العلاقة بين العناصر الممتزجة التى تفقد فى إطار المزيج الجديد مميزاتها وخواصها، ففي تشبيه حركة السوط بحركة المصلى يظل العنصران مفترقين، ويظل كل منهما - من وجهة نظر الشاعر - معادلاً للآخر ومشابهاً له، أما فى «نشيد السكون» مثلاً، أو «الثلج الأسود» فإن كلا العنصرين ليس موازياً للآخر، ولامشابها له - من وجهة نظر الشاعر - فليس النشيد معادلاً للسكون، ولا الثلج مكافئاً لصفة السواد، وإنما يندمج كل من العنصرين فى الآخر، وينتج من هذا الاندماج شىء واحد هو «نشيد السكون» أو «الثلج الأسود» .

أما **تنافر الصور** فأحرى به أن يكون عيباً من عيوب وحدة القصيدة وليس عيباً من عيوب الصورة، لأنه ليس عيباً فى الصورة المفردة، وإنما هو عيب فى علاقة الصور فى القصيدة بعضها ببعض؛ فتنافر الصور معناه أن تعطى بعض الصور - مع خلوها من التناقض بين عناصرها - إيحاء مناقضاً لإيحاء بقية الصور فى القصيدة، أو أن تعبر عن فكرة أو إحساس يتنافى مع المسار الشعورى والفكرى العام فى القصيدة أو فى جزء من أجزائها، فتنافر الصور إذن يتم بين صورة وصورة، وليس بين عنصر وآخر من العناصر التي تتألف منها الصورة .

ومن نماذج «تنافر الصور» قول شوقى فى قصيدته عن أبى الهول مصوراً عداء الدهر لأبى الهول، وكيف سلط عليه ديك الصباح فنقر عينيه :

أسال البياض ، وسل السواد وأوعل منقاره فى الحفر
فعدت كأنك ذو المحبسين قطيع الكلام ، سليب البصر

ثم قوله بعد ذلك فى نفس القصيدة :

تطل علي عالم يستهل وتوفى على عالم يحتضر

ثم قوله فى موضع ثالث من نفس القصيدة :

تجوس بعين خلال الديار وترمى بأخرى فضاء النهر

فالصورتان الأخيرتان تتنافران مع الصورة الأولى ، وذلك لأن الشاعر فى الصورة الأولى صور أبا الهول وقد فقد بصره بعد أن نقر ديك الصباح عينيه فأصبح كأنه «ذو المحبسين، قطيع الكلام، سليب البصر» علي حين يثبت له في الصورتين الأخيرتين حاسة الإبصار، حيث يجعله فى الأولى منهما يطل بعينيه علي الأجيال المتعاقبة، يستقبل من يأتى ويشيع من يذهب، فإحدى عينيه تستقبل من يولد، والأخرى تشيع من يرحل، وفى الصورة الأخيرة يصوره وهو يجوس بإحدى عينيه عبر البلاد ويعبر بالأخرى فضاء النهر. وعلى هذا النحو تتنافر إيحاءات الصور الثلاث ودلالاتها، وينقض بعضها بعضا[٣٣] :

وواضح أن مثل هذا اللون من التنافر نوع من الإخلال بوحدة القصيدة أكثر منه عيباً من عيوب الصورة الشعرية، ولكن لما كانت القصيدة – فى ضوء مفهوم الوحدة – بمثابة صورة كلية للرؤية الشعرية بأبعادها المختلفة، وكانت الصور الجزئية بمثابة العناصر لهذه الصورة الكلية أمكن النظر إلى تنافر الصور على أنه عيب من عيوب الصورة الشعرية .

(٣٣) انظر : د. إحسان عباس : فن الشعر . الطبعة الثالثة دار الثقافة بيروت . ص ٢٤٠ وما بعدها.

الخضوع لإغراء الصورة ومخاطره .

إن وظيفة الصورة الشعرية هي أن تكون أداة من الأدوات الفنية التي يجسد بها الشاعر رؤيته الشعرية الخاصة ، ويحدد بها أبعادها وتخومها ، فهي إذن لبنة من لبنات بناء أكبر هو القصيدة ، لابد من أن تتسق مع بقية اللبنات ، وتساهم معها في تنمية المسار الشعوري والنفسي والفكري في القصيدة لتصل به إلى مداه، وقيمة الصورة الشعرية تقاس فنياً بمدى أدائها لهذا الدور، وليس بمدى جمالها أو غرابتها، وذلك لأن «الصور في القصائد - كما يقول أرشيبالد ماكليش - لاتهدف إلى أن تكون جميلة، بل إن عملها أن تكون صوراً في قصائد وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد»[٣٤] وليس ثم ما هو أخطر على القصيدة - في نظر ماكليش - «من هذا الاعتقاد المسبق بأن القصائد «جميلة» وأن صورها «جميلة» ، وأنه كلما كانت صورها «أجمل» وقدمت هي صوراً «أجمل» وزادت عدد حبات اللؤلؤ المنظوم، كانت القصائد ذاتها أفضل»[٣٥] . وإذا كان ماكليش يتجه بهذا التحذير إلى القارىء فإنه يصدق أيضاً على الشاعر، بل ربما كان الأحرى به أن يوجه إلى الشاعر أساساً، فليس هناك ماهو أخطر على الصورة الشعرية وعلى القصيدة كلتيهما من أن يهتم الشاعر بالصورة الشعرية في ذاتها، وينساق وراء إغراء جمالياتها الخاصة أو غرابتها على حساب النسيج العام للقصيدة الذي لاتمثل الصورة المفردة أكثر من خيط من خيوط، لابد له أن يتلاحم ويتسق مع بقية الخيوط ليسهم في نمو النسيج العام وتكامله .

---

(٣٤) أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة. ترجمة سلمي الخضراء. ص ٦٧ .

(٣٥) السابق والصفحة ذاتها .

ولكن بعض الشعراء يغويهم إغراء جماليات الصورة فينساقون وراءه يشكلون الصور بلا هدف واضح، ويولدون بعضها من بعض بغير انضباط، بحيث تأتى القصيدة ركاماً من الصور المكدسة التى لايضمها نظام، يضيع من القارىء فى غمارها الخط الشعورى أو الفكرى لرؤية الشاعر، الذى من المفروض أن توضحه هذه الصور وتحدده. وإذا كان مثل هذا الضرب من توليد الصور مقبولاً - بل مطلوباً - من وجه نظر السيرياليين، فقد كانت لهم فلسفتهم الخاصة فى ذلك، حيث كان اتجاههم صرخة عالية ضد طغيان قيود العقل والمنطق، ونزعة إلى التعبير عن المشاعر والأحاسيس الفطرية الساذجة قبل أن تخضع لسيطرة هذه القيود، كما كان لتتابع الصور عندهم منطقه الخاص الذى متى ما وعاه القارىء سهل عليه أن يدرك طبيعة هذا التتابع، هذا بالإضافة إلى أن ما يقبل فى بيئة معينة فى عصر معين ليس مقبولاً بالضرورة فى كل البيئات وكل العصور.

وإذن فإن الافتتان بجمال الصورة فى ذاته، أو بغرابتها، وانسياق بعض شعرائنا وراء إغرائها وما يترتب على هذا من تراكم الصور وتكدسها فى القصيدة بدون نظام، يعد عيباً من أخطر العيوب التي تعترى الصورة الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة، بل إنه مجموعة من العيوب والأخطار التى تجسدت فى عيب واحد، فهو بالإضافة إلى أنه يحيد بالصورة الشعرية عن وظيفتها الأساسية - باعتبارها أداة من أدوات التعبير والإيحاء - يخل بوحدة القصيدة وترابط عناصرها ونمو الخط الشعورى النفسى فيها، وأخيراً فإنه يعد عاملاً من أهم عوامل ذلك الغموض الكثيف الذى تعانى منه القصيدة العربية الحديثة في الكثير من نماذجها ، والذى يمثل حاجزاً من الحواجز

الضخمة التى تحول دون تعاطف القارىء العربى المعاصر مع القصيدة الحديثة، وإذا كانت الإشارة قد سبقت إلى خطر هذا النوع من الغموض فمن المهم أن نشير إليه هنا باعتباره عيباً من أهم العيوب التي تعترى الصورة الشعرية الحديثة . هذه المخاطر كلها تكمن فى ظاهرة انسياق الشاعر وراء إغراء الصورة المفردة، ولنقرأ معاً قول الشاعر محمد عفيفى مطر – وهو واحد من الشعراء الشباب الذين تشيع فى شعرهم هذه الظاهرة بشكل خطير – فى «القصيدة الثالثة»[٣٦] من قصائد «الحصان والجبل» :

أتيت كما أثقلتنى المواريث ، واستحكمت فى دمائى الشريعة
وشيخوخة الدهر قد أضرمت نارها الفلكية، فاحترقت كلمات الطبيعة
وأطعمنى فندق الصمت خبز الفجيعة
فجئت – كما طردتنى الوصايا – من البحر والطرقات السحيقة
فأوقفنى مولد الوعد بين العروق العميقة

تطالعنا منذ الوهلة الأولى هذه الظاهرة بكل مخاطرها ومحاذيرها، حيث يفتتن الشاعر افتتاناً كبيراً بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض دون أن يكون فى القصيدة خط شعورى أو فكرى من الأساس، فنحن حين نقرأ البيت الأول نحس أن مسار الشعور أو الفكرة التى تحددها الصورتان اللتان يشتمل عليهما هذا البيت هو التعبير عن – أو الشكوى من – خضوع الشاعر لمواريثه، وسيطرة قوانين هذه المواريث ونواميسها على تكوينه العاطفى أو الفكري، فالشاعر يأتى وقد «أثقلته» هذه المواريث، و«استحكمت» الشريعة

(٣٦) محمد عفيفي مطر : ديوان «رسوم علي قشرة الليل» دار أتون القاهرة ١٩٧٣ ص٨٨.

فى دمائه، ولكن ما إن نقرأ البيت الثانى حتى نحس أن الخيط الذى كدنا نمسك به فى البيت الأول قد ابتدأ يتفلت قليلاً من أيدينا، حيث تطالعنا من هذا البيت صورة مركبة غريبة، وهى صورة «شيخوخة الدهر» التى «أضرمت نارها الفلكية فاحترقت كلمات الطبيعة»، ونحن لانستطيع أن نمنع أنفسنا من التساؤل : كيف يكون لشيخوخة الدهر - والشيخوخة همود وخمود - نار تحرق بها كلمات الطبيعة - والنار تأجج واضطرام وقوة - ؟ ثم ما معنى أن تكون هذه النار فلكية ؟ ولا نقصد بالمعنى المعنى المنطقى أو العقلي، وإنما نقصد المعني الشعورى المتمثل في قدرة الصورة على الإيحاء بمشاعر أو أفكار خاصة تتلاءم مع المسار الشعورى العام فى القصيدة وتنميه. على أننا ما نكاد نترك هذه الصورة الي يمكن اخضاعها - ولو بشيء من التكلف - للمسار الذى حدده البيت الأول حتى نجد أنفسنا وسط حشد هائل من الصور المكدسة التى يضيع منا فى غمار ازدحامها الخيط الذى كنا ما نزال نمسك بطرف منه فى البيت الثانى ، فثمة - فى البيت الثالث - «فندق للصمت» وثمة أيضاً «خبز الفجيعة» وفندق الصمت يطعم الشاعر خبز الفجيعة، وثمة - فى البيت الرابع - «طرد الوصايا» للشاعر، ومجيئة «من البحر والطرقات السحيقة» وثمة - فى البيت الأخير - «مولد للوعد» - أى وعد؟ - «بين العروق العميقة» ومولد الوعد هذا يوقف الشاعر، ولا ندرى هل «بين العروق العميقة» ظرف «المولد للوعد» أو للإيقاف. وهكذا تتوالد الصور علي هذا النحو العشوائى على امتداد القصيدة ، ويزحم بعضها بعضاً بدون نظام .

بل إن التكدس والتراكم لايقف عند حد تكدس الصور بعضها وبعض، بل يتجاوز ذلك إلى الصورة الواحدة التى تزدحم بمجموعة من العناصر التى تمثل كل منها صورة جزئية بحيث تصبح الصورة المفردة معرضاً لتكدس هذه العناصر وتراكمها ، ولو أخذنا الصورة المركبة فى البيت الثانى مثلاً فسوف نجدها مشكلة من مجموعة من العناصر هى «شيخوخة الدهر» و«نارها الفلكية» التى أضرمتها، و«كلمات الطبيعة» و«احتراق هذه الكلمات» وكل عنصر من هذه العناصر يعد صورة فى ذاته، وتكدسها فى الصورة على هذا النحو أصابها بنوع من الاكتظاظ والتشوش، وجعل التكدس فى القصيدة تكدساً مركباً ضاع فى زحامه المسار الشعورى العام، وبدل أن يسيطر الشاعر على الصور ويخضعها لهذا المسار الشعورى أو الفكرى فى القصيدة سيطرت هى عليه وأخضعته لإغراء توالدها العشوائى، وبدل أن تكون الصور وسيلة يحدد الشاعر بواسطتها أبعاد رؤيته الشعرية وتخومها أصبحت غاية فى ذاتها يضحى الشاعر فى سبيلها بتماسك هذه الرؤية وتكاملها .

وبالإضافة إلى هذا فقد كان هذا الانسياق وراء إغراء الصورة فى هذه الأبيات ، وما ترتب عليه من تكدس وتراكم فى الصور، سبباً فى غموض القصيدة، واستغلاق إيحاءاتها، بحيث يخرج القارىء من قراءته لها خالى الوفاض، مما يزيد من اتساع الفجرة بين القصيدة العربية الحديثة وقرائها .

الخطابية والمباشرة .

إن الصورة الشعرية وسيلة من وسائل الإيحاء بالأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، فهي أداة إيحائية وليست أداة تقريرية، أى أنها توحى بالمشاعر والأحاسيس والأفكار دون أن تسميها أو تصفها وصفاً مباشراً، وعلى هذا الأساس فإن من عيوب الصورة الشعرية الحديثة أن تكون صورة تقريرية تعبر عن الأشياء تعبيراً مباشراً، لأنها تتحول إذن إلي لون من التعبير النثرى الذى لايميزه عن النثر سوء الوزن والقافية ، ويتصل بالمباشرة أيضاً أن تطغى علي الصورة النبرة الخطابية العالية التي تتجه إلى السمع والحواس أكثر مما تتجه إلى الروح والوجدان، وإذا خاطبت فى القارىء شيئاً من عواطفه فإنما تخاطب أكثر هذه العواطف سطحية .

فنحن حين نقرأ هذه الأبيات من قصيدة الشاعر السودانى محمد الفيتورى «أغانى إفريقيا»[٣٧] :

وستبقى أرض إفريقيا لنا	فهى ما كانت لقوم غيرنا
نحن أهرقنا عليها دمنا	ومزجنا بثراها عظمنا
وشققناها بحاراً وربى	وزرعناها سيوفاً وقنا
وركزنا فوقها أعلامنا	وتحدينا عليها الزمنا
وسنهديها إلى أحفادنا	وسيحمون علاها مثلنا
فاسلمى ياأرض إفريقيا لنا	اسلمى ياأرض إفريقيا لنا

نجد أن الصور فى هذه الأبيات رغم بعض اللمحات الإيحائية فيها تطغى

(٣٧) محمد الفيتوري : أغاني إفريقيا. نشر دار المعارف . بيروت. مطبعة دار الهنا. القاهرة ص ٢٠.

عليها المباشرة، والنبرة الخطابية العالية، ولايكاد بيت من الأبيات يسلم من آثار التقرير والمباشرة والخطابية؛ فالبيت الأول يقرر الفكرة تقريراً مباشراً نثرياً لا إيحاء فيه، ولانعنى بالتقرير والمباشرة خلو الصورة من الاستخدام المجازى للألفاظ، فقد عرفنا أنه من الممكن أن تكون الصورة خالية تماماً من المجاز ومع ذلك تكون صورة إيحائية رائعة ، وإنما نعنى بالتقرير والمباشرة والنثرية ألا تحمل الصورة أكثر من الدلالة المباشرة لكلماتها ، وهذا ما نحسه فى البيت الأول من أبيات الفيتوري، وتتوالى الصور بعد ذلك متراوحة بين الإيحائية والمباشرة لتنتهى بهذه الصيحة الحماسية الخطابية العالية «فاسلمى ياأرض إفريقيا لنا. اسلمى ياأرض إفريقيا لنا» .

* * *

هذه هى أبرز عيوب الصورة الشعرية فى القصيدة العربية، أو هى بالأحرى أبرز عيوب الصورة الشعرية عموماً من وجهة نظر نقدية حديثة .

الرمـــز

١- مفهوم الرمز الشعري :

الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التى ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثرى بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة علي الإيحاء بما يستعصى علي التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة، فالرمز إذن اكتشاف شعرى حديث «فعلى الرغم من أن مصطلح الرمز ذاته (بمعنى التوحيد بين حدين أو طرفين) مصطلح قديم، فنحن لم تكن لدينا فكرة واضحة عن حقيقة الرمز إلا منذ وقت قريب»[1] .

وقد أصبح الرمز منذ ذلك الحين موضع اهتمام وبحث فى مجال مجموعة من العلوم المختلفة، كعلم النفس، وعلم اللغة، وعلم الأساطير، والأدب.. وغير ذلك من مجالات المعارف والعلوم والفنون. وكان طبيعياً أن ينظر إلى الرمز فى كل مجال من هذه المجالات من وجهة نظر مختلفة عن الوجهة التى ينظر إليه منها فى المجالات الأخري، وأن يحدد مفهومه ووظيفته نتيجة لذلك على أساس مختلف، بحيث يأتى هذا المفهوم فى كل مجال مغايراً قليلاً أو كثيراً لبقية المجالات، وإن كانت هذه المفهومات المختلفة تنطلق فى مجملها من المفهوم العام للرمز ، وهو «محاولة تقديم حقيقة مجردة

---

(1) Olivier Beigbeder ; La Symbolique. Presses Universitaires de France 1968. p. 5.

أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس فى هيئة صور أو أشكال محسوسة»[٢] .

ونحن لايهمنا بالطبع إلا تحديد مفهوم الرمز فى المجال الأدبي، أو الشعرى على وجه الخصوص، وقد حاول كثير من النقاد والعلماء تحديد مفهوم الرمز الشعري[٣] ، وكل محاولاتهم لاتبتعد كثيراً عن المدلول العام للرمز إلا بمقدار ما تقتضيه طبيعة الأداة المستخدمة فى بناء الرمز الشعرى وهى اللغة، فالرمز الشعرى والأدبى عموماً «عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لايقع تحت الحواس»[٤] أى أن الرمز ببساطة «يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز»[٥].

وعلى هذا الأساس فإننا فى الرمز الشعرى لانستطيع أن نستغنى بالرمز عن المرموز إليه، أو بعبارة أخرى لانستطيع أن نستغنى بالمعطيات الحسية - التى تتخذ رموزاً - عن الحالات المعنوية التجريدية - التى يرمز إليها بهذه المعطيات - كما لايمكن بالمقابل أن نستغنى بالمرموز إليه عن الرمز، لأن

---

(٢) Ibid

(٣) انظر : د. انطون غطاس كرم : الرمزية والشعر العربي الحديث . ص ٨-١٤. ود. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ص ٣٣ - ٤٣ .

(٤) Grand Larousse Encyclopediqúe. Paris 1964. Art..Symbole

(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٤٠ .

«الرمز كل غير قابل للتجزئة»[٦] تفنى فيه الحالات المعنوية التجريدية فى المعطيات الحسية التى تتخذ رموزاً لها ، كما تفقد المعطيات الحسية ماديتها وتتحول إلى دلالات تجريدية، والشاعر الذى يستخدم الرمز «لايقصد إلى معنى يخفيه ثم يحاول أن يعبر عنه بطريقة أخرى تنوب عنه، فإذا وجدنا المعنى المقصود استغنينا به عن العمل نفسه، إن الرموز لاتصنع بهذه الطريقة... وبعبارة أخرى إن المستوى الحرفى أو الظاهر لايسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر، المعنى الثانى ينمو نمواً باطنياً من المعنى الأول»[٧] .

وإذ كانت محاولة الاكتفاء بالمرموز إليه عن الرمز تمثل مثل هذه الخطورة على العملية الرمزية، فإن العملية المقابلة وهي الوقوف عند الدلالات المادية للرموز ليست أقل خطورة على الرمز ، فترجمة الرمز إلى دلالات مادية محسوسة عملية خاوية من المعني، لأن الصور الرمزية وإن كانت تشتمل بالتأكيد على كل الإشارات إلى المحسوس، فإن عطاءها لايمكن أن يستنفد في مثل هذه الإحالات إلى المحسوس[٨] ، وإلا لما كانت رموزاً، لأن معنى كونها رموزاً أدبية أنها لاتشير إلى أشياء محددة محسوسة فى الخارج، وإنما تشير إلى حالات نفسية غامضة تند عن التحديد .

ومن هنا فإن الرمز الشعرى يختلف عن الرمز اللغوى المتمثل فى الألفاظ اللغوية باعتبارها رموزاً لمعان محددة، والرمز الرياضي، وسواهما من

---

(٦) La Symbolique. p. 5.

(٧) د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث . ص ٩١ .

(٨) انظر : Mircea Eliade : Images et Symboles. p. 16

الرموز الإشارية ذات المدلول المحدد، فالرمز الشعرى - خلافاً لهذه الرموز - لايشير إلى شيء محدد معين يتفق الجميع عليه ، وإنما يوحى بحالة معنوية تجريدية غامضة لايمكن تحديدها ، ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافاً بيناً فى فهم الرموز الشعرية - والأدبية عموماً - بينما يتفقون أو يكادون على فهم الرموز اللغوية - من حيث هى ألفاظ تشير إلى مدلولات محددة - والرموز الرياضية . وهذا يقودنا إلى فارق آخر بين الرمز الشعرى من ناحية، والرموز الإشارية من ناحية أخرى ، وهو أن دلالة الرموز الإشارية دلالة اتفاقية غير حتمية، تكتسبها هذه الرموز نتيجة لاتفاق بين مستعملى هذه الرموز، بينما دلالة الرمز الشعرى دلالة داخلية حتمية، ونتيجة لهذا - وهذا فارق ثالث بين الرمز الشعرى والرموز الإشارية - فإن مدلول الرمز الشعرى لاينفك عن الرمز، بل يفنى فيه ويتلاشى ، ويذوب كلاً الطرفين فى الآخر، أما فى الرموز الأخرى فإن الصلة بين الرمز والمرموز إليه تكون قابلة للانفكاك، ومن الممكن أن يعبر عن نفس المدلول برموز أخري، ونحن نجد بالفعل أن رموز المدلول الواحد فى اللغات المختلفة تختلف من لغة إلى أخري، بل نجد في اللغة الواحدة بعض المدلولات يرمز إليها أكثر من رمز، بينما فى العملية الرمزية الشعرية لايمكن أن تعبر عن المرموز إليه بغير هذا الرمز المعين، بل إننا لانستطيع من الأساس أن نفصل بين ما هو رمز وما هو مرموز إليه .

الرمز الشعرى إذن يبدأ من الواقع المادى المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسى وشعورى تجريدى يند عن التحديد الصارم، فحين تريد شاعرة كنازك الملائكة أن تعبر عن ذلك الإحساس الغريب والوديع بالحزن الذى اعتراها بعد وفاة أمها - التى كانت لها بمثابة الصديقة - فإنها تلتقط رمزاً

من الواقع المادى الملموس - وهو رمز الطفل - وتمضى تجرد هذا الرمز شيئاً فشيئاً علي امتداد القصيدة لتحوله فى النهاية إلى معنى تجريدى خالص، لانستطيع أن نقول إنه أى شىء آخر غير ما قالته الشاعرة فى القصيدة، وإن كان هذا لايمنعنا من محاولة فهم الرمز دون ترجمته، وفهم الرمز يتم عن طريق التقاط إيحاءاته واستيعابها ، على حين تعنى ترجمته تقديم مقابل دقيق له .

تقول الشاعرة فى هذه القصيدة[٩] :

أفسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهف السابح فى بحر أريج
ذى الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
إنه جاء إلينا عابراً خصب المرور
إنه أهدأ من ماء الغدير
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج

* * *

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول
ساكن الأمسية الغرقى بأحزان خفية
والزوايا الغيهبات السكون الشفقية
أبداً يجرحه النوح ، ويضنيه العويل

(٩) قصيدة : «أغنية للحزن» وهي القصيدة الأولي من : «ثلاث مراث لأمي» ديوان : قرارة الموجة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ ص ١١٧ .

فليكن من صمتنا ظل ظليل
يتلقاه، وأحضان حفية

* * *

وهو يحيا في الدموع الخرس في بعض العيون
وله كوخ خفي، شيد في عمق سحيق
ضائع يعرفه الباكون في صمت عميق
وصدى يبحث عنه الألم الخشن الرنين
إنه يقتات أسرار السكون
وأسى مختبئاً خلف العروق

* * *

نحن هيأنا له حباً، وتقديساً ، ونجوي
وتهيأنا للقياه .. عيوناً، وشفاها
وسنهديه انفجار الأدمع العذبة سلوي
وسنحبوه أسى أقوى .. وأقوي
وسنعطيه عيوناً، وجباها

* * *

إنه أجمل من أفراحنا ، من كل حب
إنه زنبقة، ألقى بها الموت علينا
لم تزل دافئة، ترعش في شوق يدينا
وسنعطيها مكاناً عطراً في كل قلب

وشذى حزن عميق الغور خصب
إنه منا ، وقد عاد إلينا

قد يشعر القارئ للوهلة الأولى أن الشاعرة تتحدث عن طفل حقيقي، يتسم بالرهافة، والوداعة، ونصاعة الجبين والسريرة، فأبيات المقطع الأول كلها لاتناقض هذا التصور ، ولكن القارىء لايلبث أن يدرك – ابتداء من المقطع الثانى – أن هذا الطفل لم يعد هو الطفل الواقعى المادى، وإنما ابتدأ يتخلى عن دلالته المادية ليتحول إلى معنى تجريدي، إلى نوع من الإحساس الغامض العميق والوديع بالحزن، فالشاعرة تتحدث عن حزن، وليس عن طفل، ولكن دور القارىء لاينتهى عند اكتشاف هذه الحقيقة بل لعله يبتدئ بعدها بالتحديد، لأن الشاعرة لاتتحدث هنا عن مطلق الحزن، وإنما عن حالة خاصة من الحزن، إنها تتحدث عن ذلك الحزن الطفل ، أو ذلك الطفل الحزن، أو عن تلك الحالة الغريبة التي يمتزج فيها الحزن بالطفل ليأخذ كل منهما من الآخر ويعطيه، وليتفاعل كل منهما مع الآخر، ومن خلال هذا التفاعل ينمو المعنى الرمزى في القصيدة، وعلي القارىء أن يتابع فى إخلاص كيف يمتزج طرفا الرمز، وكيف يتفاعلان .

إن الحزن الذى تعبر عنه الشاعرة حزن وديع قرير ، ولكنه فى الوقت نفسه حزن عميق وراسخ، فهو حزن طفل مرهف ناصع، ولكن هذا الحزن الطفل لايسكن تلك الطبقة الخارجية من الإحساس، وإنما هو يستقر فى أعمق الأعماق، فى ذلك الصقع الغائر الغامض من أصقاع النفس الذى تختزن فيه كل ظلال الأسى والشجن ، والذى تتفنن الشاعرة فى تصويره بكل عمقه، وكل تنائيه، وكل غرابته، فى أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة، فهو تارة «كوخ

خفى شيد فى عمق سحيق» لاتهتدى إليه إلا الأحاسيس الساكنة العميقة، ولايعرفه إلا الباكون فى صمت عميق، وهو تارة أخرى «أمسية غرقى بأحزان خفية» و«زوايا غيهبيات السكون شفقية»، ليس ثمة ما هو أخفى وأعمق من هذه الأمسية الغرقى بالأحزان الخفية التى يسكنها هذا الحزن الطفل، حيث تزول الحدود بين الأشياء ، ويختلط الزمان بالمكان فيصبح الزمان – الأمسية – مكاناً يسكنه هذا الحزن الطفل، بكل ما تلقيه «الأمسية» من ظلال الحزن الشفيف الخفي، وتقترن هذه الأمسية، هذا المكان الغامض، بالزوايا الغيهبيات السكون لتزداد إيحاءات هذا الشجن الخفى الغامض الغريب رحابة وعمقاً وتنوعاً .

وعلى هذا النحو تمضى الشاعرة فى تطوير رمزها حريصة على إبراز بعدين من أبعاده، وهما الوداعة والعمق، ومحاولة أن تعقد معه أواصر صداقة ومودة وألفة، حيث تحنو عليه فى حدب حفي، وتدلله وتهش لمقدمه، وتدعو الآخرين إلى مشاركتها حفاوتها بهذا القادم بتهيئة الجو الملائم له، وعدم تنغيص هدوئه بالضجيج والعويل، وتستقبله بكل ما يستقبل به الأعزاء من حب واحتشاد، بل إنها لتؤثره على كل عزيز – أليس هو طفلها المدلل الوديع ؟! – فهو أجمل من الأفراح ومن كل حب، وهو زنبقة نضيرة أهداها إليها الموت، ومن ثم فستحتفظ بها دافئة فى أعمق أعماقها .

هكذا ينمو الرمز ويتطور من خلال هذا التفاعل الخلاق بين طرفيه – الحزن والطفل – ومن خلال هذه العلاقة المعقدة بينهما، حيث نراهما يندمجان في بعض الأحيان، ونرى أحدهما يبرز ليتوارى خلفه الآخر فى أحيان أخرى بالتبادل، وبحيث لايستغنى بأى من الطرفين عن الآخر فى فهم الرمز واستيعاب دلالاته وإيحاءاته، وإدراك تلك الحالة النفسية الغامضة التي لايمكن أن يعبر عنها

بغير ما عبرت الشاعرة به عنها. وهذا معنى أن دلالة الرمز الشعرى دلالة داخلية غير قابلة للانفكاك، ولكن ليس معنى أن الدلالة الإيحائية للرمز غير قابلة للانفكاك أن رمزاً معيناً يرتبط بمدلول معين ارتباطاً مطلقاً، وإلا لما أصبح رمزاً شعرياً؛ فالرمز والمرموز إليه غير قابلين للانفكاك فى إطار القصيدة الواحدة، أما خارج هذه القصيدة فليس ثمة ارتباط بين الرمز والمرموز إليه، بل إنه خارج القصيدة لايكون ثمة رمز من الأساس.

فالطفل مثلاً الذى رأينا كيف حولته نازك إلى رمز لتلك الحالة الخاصة من الحزن الشفيف الغامض ليس له أى معنى شعرى خارج القصيدة، لأن الشاعرة هى التى أكسبته دلالته الشعرية كرمز، ومن ثم فهو خارج هذه القصيدة ليس أكثر من مجرد إمكانة لغوية غفل، من الممكن أن يأتى شاعر آخر فيوظفه توظيفاً رمزياً آخر ، ويكسبه دلالة رمزية أخري، وقد وجدنا بالفعل شعراء غير نازك يستخدمون رمز الطفل فى التعبير عن حالات نفسية ورؤى شعرية مختلفة، فصلاح عبد الصبور مثلاً يستخدمه فى قصيدتين رمزاً للحب ، بل رمزاً لحالتين مختلفتين من الحب ؛ الأولى حالة الحب المحتضر الغارب ، وذلك فى قصيدة «طفل»[(١٠)] التى يقول فى أولها :

قولى .. أمات ؟!
جسيه، جسى وجنتيه
هذا البريق
مازال ومض منه يفرش مقلتيه

---

(١٠) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي. ص ١٠٠

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي ، لاتلمسيه

أسكنته صدري فنام

وسدته قلبي الكسير

وجعلت حائطه الضلوع

وأثرت من هدبي الشموع

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر يزاوج بين الطفل وبين هذا الحب المحتضر الغارب بكل ما كان الشاعر يعلقه عليه من آمال ، وبكل ما كان يحتله في نفسه من مكانة، ومن ثم فإنه يدفنه في صدره في صمت حزين، بعد محاولة مخفقة خادعة لإيهام نفسه بأنه لايزال حياً، وتتجسد هذه المحاولة في تساؤله الذاهل : «قولي .. أمات؟!» ، ثم في ذلك الوهم الكاذب الذي يعلل به نفسه من أن «هذا البريق ما زال ومض منه يفرش مقلتيه» ولكن الحقيقة الأليمة كانت أوضح من أن يستطيع تجاهلها، ومن ثم فإنه يخضع للواقع، ويدفن هذا الطفل - الحب

أما القصيدة الثانية فإن الشاعر يرمز بالطفل فيها مرة أخرى إلى هذا الحب، وقد عاد بعد أن غاب عن البيت سنينا، وقد سمى هذه القصيدة «العائد»[11] :

طفلنا الأول قد عاد إلينا

---

(١١) ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة. بيروت ١٩٧٢. ص ١٣٣ .

بعد أن غاب عن البيت سنينا

عاد خجلان ، حيياً وحزينا

فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا

وتمزقنا عليه

وبكى لما بكينا فى يديه

وهكذا يحمل الرمز فى هذه القصيدة مدلولاً رمزياً جديداً، ويوحى بتلك الفرحة الغامرة التى أحسها الحبيبان - الأبوان بعودة طفلهما الغائب - الحب، وذلك الحدب اللاهف الذى استقبلاه به

الرمز إذن يكتسب في كل قصيدة جديدة مدلولاً جديداً، ولايتجمد عند مدلول واحد محدد، والارتباط الحتمى بين الرموز ومرموزاتها لايكون إلا فى إطار العمل المعين، وأخطر ما يهدد كيان الرمز الشعرى هو تجميده فى مدلول معين يدور فى فلكه، لأن الرمز يتحول حينئذ إلى رمز لغوى عادي، ويفقد إيحاءاته البكر اللامحدودة ، ويفقد من ثم قيمته الفنية كرمز، التى تكمن فى أنه لايعبر عن شيء معين محدد وإنما يعبر عما لايمكن التعبير عنه بوسائل اللغة العادية. وللأسف فإن هذه الظاهرة شاعت بشكل واضح فى الشعر العربى الحديث، فما إن يستخدم شاعر من الشعراء رمزاً معيناً بمدلول خاص ويقيض لهذا الرمز قدر من التوفيق والنجاح حتى يتهافت الشعراء على هذا الرمز يستخدمونه بنفس المدلول حتى يبتذلوه، ويستنفدوا طاقته الإيحائية، ويحولوه إلى رمز لغوى عادى .

على أن هناك بالمقابل خطراً آخر يهدد كيان الرمز الشعرى بنفس القدر وهو المغالاة فى إبهام الرمز حتى يستغلق مدلوله ، وحتي لايكاد يوحى بشيء على

الإطلاق، أو يوحى بسراب مبهم لايقود إلى شيء ، وهذه الظاهرة بدورها ليست أقل شيوعاً فى شعرنا الحديث من ظاهرة تجميد الرمز عند مدلول واحد .

٢- الدلالة المزدوجة للرمز :

الرمز الشعرى يحمل - إلى جانب دلالته الرمزية التى يوحى بها إيحاء - دلالته الواقعية المادية التى لايتخلى عنها كلية، بل التى لايتخلى عنها إطلاقاً فى بعض الأحيان، والمعنى الرمزى فى أى رمز يتولد من خلال التفاعل بين هاتين الدلالتين، وقد لايتولد المعنى الرمزى إلا من خلال تجرد الرمز عن جانب كبير من مدلوله الواقعى المادي، ففى قصيدة «أغنية للحزن» مثلاً لايبدأ المعنى الرمزى إلا فى اللحظة التى يكف فيها الطفل عن أى يكون مجرد طفل واقعي، ويبدأ يتخلى عن كثير من ملامحه الواقعية ويتحول إلى معنى تجريدى غير محدد ، ويسكن «الأمسية الغرقى بأحزان خفية، والزوايات الغيهبيات السكون» إلى غير ذلك من المعالم التى أخذ الطفل من خلالها يتجرد من جانب كبير من دلالته المادية التى ظلت مع ذلك تتفاعل مع إيحاءاته التجريدية، ومن خلال هذا التفاعل ينمو معنى الرمز ويتطور على امتداد القصيدة .

وفى بعض الأحيان لايتجرد الرمز عن دلالته الواقعية المادية على الإطلاق، وإنما يشف عن دلالته الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية ذاتها، وبهذا يصبح للرمز مستويان من الدلالة: مستوى الدلالة الواقعية المادية، ومستوى الدلالة الرمزيه التى يشف عنها الرمز من خلال دلالته الواقعية المادية؛ فحين نقرأ قصيدة مثل قصيدة «سلة ليمون»[١٢] للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ندرك أن

---

(١٢) ديوان : مدينة بلا قلب . ص ١١٦ .

«سلة الليمون» هذه ليست سوى رمز يشف عن مدلوله الرمزى من خلال دلالته الواقعية المادية، يقول الشاعر فى هذه القصيدة .

سلة ليمون
تحت شعاع الشمس المسنون
والولد ينادى بالصوت المحزون
«عشرون بقرش
بالقرش الواحد عشرون»

* * *

سلة ليمون غادرت القرية فى الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطل
سابحة فى أمواج الظل
كانت فى غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه .. من روعها ؟!
أى يد جاءت قطفتها هذا الفجر
حملتها فى غبش الإصباح
لشوارع مختنقات مزدحمات
أقدام لاتتوقف، سيارات
تمشى بحريق البنزين ؟!
مسكين !

لأحد يشمك باليمون
والشمس تجفف طلك باليمون

نحس في القراءة الأولى أن الشاعر يتحدث بالفعل عن ذلك الليمون الذى كانت يعيش على أشجاره نضيراً عزيزاً في ظلال القرية الحانية، حتى امتدت إليه يد قاسية فقطفته من أشجاره، ونقلته عنوة، وفى رحلة قاسية إلى «مدينة بلا قلب» حيث قاسي الضياع والهوان ، تحت أشعة شمسها المسنونة التى لاترحم، والتي تجفف نداه ونضارته، فيذوى دون أن يشمه أحد في شوارع المدينة المزدحمات المختنقات .

ولكننا بقراءة أخرى أكثر إمعاناً وإخلاصاً لانلبث أن ندرك أن وراء هذه الدلالة المادية الواقعية دلالة أخرى رمزية تشف عنها القصيدة من خلال هذه الدلالة الواقعية ذاتها التي لاتتجرد عنها القصيدة إطلاقاً ، وتبدو لنا هذه الدلالة الرمزية بجلاء حين نقرأ القصيدة فى إطار تجربة الشاعر فى الديوان كله، وهى تجربة الشاعر الريفى مع المدينة ، تجربة الإنسان الريفى المرهف الذى جاء إلى المدينة حاملاً فى أعماقه كل براءة الفطرة الريفية وكل نقائها وصفائها، فتصدمه المدينة بماديتها وجفافها وقسوتها، ويفتقد فيها كل ما اعتاده فى الريف من دفء العواطف وصدقها وعفويتها، ومن عمق التعاطف وقوة الوشائج بين الناس، فهذه المدينة «مدينة بلا قلب» – وهذا هو العنوان الذى اختاره الشاعر للديوان – تطحن الغرباء في زحام صخبها وضجيجها، وتحرقهم بهجيرها اللافح .

حين نقرأ قصيدة «سلة ليمون» فى ضوء تلك التجربة العامة فى الديوان، واضعين فى اعتبارنا تلك القرائن الخفية التى بثها الشاعر فى القصيدة لتقودنا إلى

تلك الدلالة الرمزية الخفية - من نحو ذلك التعاطف الغريب الذى يبديه الشاعر نحو الليمون، وغير ذلك من القرائن التى سنشير إليها عند تحليلنا للمعنى الرمزى فى القصيدة - نضع أيدينا على المدلول الرمزى للقصيدة، فالليمون الذى فقد تحت أشعة شمس المدينة المسنونة ما كان ينعم به فى ظل القرية الوارف من نضارة واخضرار هو الشاعر ذاته، الذى اصطلى بحر المدينة وهجيرها وتجهمها وقسوتها، بعد ما كان ينعم به من صفاء وظل حان وريف من التعاطف والود فى القرية، ولنذكر - فى مواجهة شعاع الشمس المسنون الذى يجفف نضارة الليمون ونداوته - صرخة الشاعر الملتاعة ضد هجير المدينة فى قصيدة أخرى[١٣] : «ياويله من لم يصادف غير شمسها»، ولنذكر أيضاً - فى مواجهة كساد الليمون، وإهماله دون أن يعبأ بأمره أحد «مسكين. لاأحد يشمك ياليمون» - تصويره لضياعه هو الخاص فى شوارع المدينة فى قصيدة أخرى[١٤] :

بلا نقود ، جائع حتي العياء
بلا رفيق
كأننى طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون فى الطريق
حتى الرثاء.

وفى قصائد أخرى كثيرة فى الديوان. بل إننا لانكاد نجد ملمحاً أسقطه الشاعر علي الليمون فى هذه القصيدة دون أن يكون قد أسقط مثله علي نفسه

---

(١٣) قصيدة «إلي اللقاء» ص ١١٩
(١٤) قصيدة «الطريق إلي السيدة» ص ١٠٥

فى الديوان مما يمثل قرائن قوية تقودنا إلي الدلالة الرمزية لليمون فى القصيدة، وأن الشاعر رأى فى هذا الليمون ذاته ، ورأى فى كساده وإهماله ضياعه هو الخاص وهوانه فى هذه المدينة، ورأى فى الحالة التى كان عليها الليمون وهو على أشجاره فى ظلال القرية ما كان يعيش فيه هو من ظل وريف من تعاطف الناس، ونداوة عواطفهم، ومن ثم حاول أن يوظف هذا الرمز للإيحاء بكل هذه المشاعر والأحاسيس، دون أن يتخلى الليمون فى القصيدة عن دلالته المادية الواقعية[١٥] . وعلي هذا الأساس تظل للقصيدة هذه الدلالة المزدوجة، ومن ثم فقد يقرأ القصيدة قارىء فلا يدرك منها سوى مستواها المادى الواقعي، على حين يقرؤها قاريء آخر فينفذ من هذه الدلالة الواقعية إلى ما تشف عنه من إيحاءات رمزية .

وهكذا يتلاعب الشاعر بالدلالة المزدوجة للرمز ، سواء بتجريده قليلاً أو كثيراً من مدلوله الواقعي المادي، أو بالإيحاء بالمدلول الرمزى من خلال المدلول الواقعى ذاته، من أجل الوصول إلى الإيحاء بما يريد أن يوظف الرمز للإيحاء به من أبعاد تجربته .

٣- الرمز الكلي والرمز الجزئي :

قد يبنى الشاعر قصيدته على رمز واحد كلى يستقطب كل الأبعاد النفسية فى رؤيته الشعرية ، كما رأينا فى كل النماذج السابقة، فالطفل فى قصيدة نازك وقصيدتى عبد الصبور، والليمون فى قصيدة حجازى رموز كلية لأنها تمثل أطراً

---

(١٥) انظر تحليلاً جيداً لهذه القصيدة في كتاب «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر» للدكتور محمد فتوح أحمد ص ٣٢٧ - ٣٣٠ .

عامة تستوعب الرؤية الشعرية فى كل قصيدة من القصائد، وتتحرك فى إطارها كل الأدوات الشعرية الأخرى فى القصيدة

وأحياناً يكون الرمز رمزاً جزئياً يوحى ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى فى القصيدة، وقد يكون الرمز الجزئى عنصراً من عناصر رمز كلى عام، فحين تقول الشاعرة نازك الملائكة فى قصيدتها «يوتوبيا الضائعة»(١٦) :

وفى حلم آخر كنت أمشى على شاطىء من حصى ورمال
غريب، غريب بلون الأثير يحف به أفق كالخيال
تناهى بأقدامى المتعبات إلى صخرة رسخت كالمحال
تسلقها أمل مضمحل فقد تتزحلق حتى الظلال
وقفت على قدميها أنوح على حلم بائس لن يُنال
وساءلت : ماذا ترى خلفها؟ فقال لى الرمل : يوتوبيا

نجد الشاعرة تستخدم الصخرة رمزاً جزئياً في إطار الرمز الكلى العام فى القصيدة، وهو يوتوبيا، المدينة الفاضلة السعيدة التى لن تتحقق فى هذا العالم، والتي ترمز بها الشاعرة إلى كل أحلام الإنسان المثالية، وكل آماله الخيالية فى

---

(١٦) ديوان نازك الملائكة. دار العودة، بيروت ١٩٧١. المجلد الثاني. ص ٣٥. و«يوتوبيا» في الأساس كلمة لاتينية معناها ليس في أي مكان، وهي أيضاً مدينة خيالية تخيلها الكاتب الإنجليزي توماس مور - ١٥١٦ - يعيش فيها شعب سعيد تحكمه حكومة مثالية، وإن كانت الشاعرة تشير في ديوانها إلي أنها استخدمت كلمة «يوتوبيا» للدلالة علي مدينة شعرية خيالية لاوجود لها إلا في أحلامها، وأنه لاعلاقة لهذه المدينة بيوتوبيا توماس مور. وعلي أية حال فإن كلمة «يوتوبيا» ترمز عادة للأحلام الخيالية السعيدة غير القابلة للتحقيق .

الحياة السعيدة التى لن تتحقق علي ظهر هذه الأرض، والصخرة هنا ترمز إلى تلك العقبات الكئود التي تحول بين الإنسان وبين الوصول إلى أحلامه المثالية السعيدة، وقد تفننت الشاعرة فى تصوير صعوبة اجتياز هذه الصخرة وتسلقها، فهى من الرسوخ بحيث بدت للشاعرة كالمحال، ومن الملاسة بحيث إن الظلال ذاتها تتزحلق عليها، ومن الضخامة بحيث إن الشاعرة تقف «على قدميها» ضئيلة يائسة باكية تتساءل عما وراء هذه الصخرة العملاقة ليأتيها الجواب قاسياً أليماً : إنه اليوتوبيا، الأمل الذى لن تصل إليه الشاعرة أبداً، وهكذا تؤدى الصخرة هنا دور الرمز الجزئي، باعتبارها عنصراً من عناصر الرمز الكلى الذى يمثل الإطار العام للقصيدة كلها وهو «يوتوبيا» المدينة الفاضلة المثالية .

٤- بين الرمز والصورة :

الرمز والصورة كلتاهما وسيلتان من الوسائل الإيحائية التي يستخدمها الشاعر فى القصيدة الحديثة، والفروق بينهما تتلخص فى أن الصورة أقل تجريداً من الرمز، فعلى الرغم من أنها تنطلق مثله من الواقع الحسى لتتجاوزه وتوحى من خلاله بالواقع النفسي، فإنها تظل أكثر منه ارتباطاً بهذا الواقع الحسى الذى بدأت منه، على حين يصبح الرمز كياناً مستقلاً بذاته، منفصلاً عن الواقع الحسى الذى بدأ منه منذ اللحظة التى نعتبره فيها رمزاً، حتي وإن شف عن معناه الرمزى من خلال معناه الواقعى ذاته. يضاف إلى هذا أن الرمز أكثر تركيباً وتعقيداً من الصورة بحيث من الممكن أن نعتبر الصورة عنصراً من عناصر بناء الرمز(١٧) ؛ ففي قصيدة نازك الملائكة السابقة مثلاً نجد الرمز يتألف من مجموعة من الصور

(١٧) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ص ١٤٢، ١٤٣ .

الجزئية، التي تكتسب - في إطار هذا الرمز - طاقات إيحائية خاصة، فذلك الجو الأثيرى الغريب الحلمى الذى أضفته الشاعرة على المقطع الذى اقتبسناه، وذلك الأفق الخيالى الذى يحف به، ورسوخ الصخرة كالمحال، وتزحلق الظلال عليها، ووقوف الشاعرة على قدميها تنوح.. كل هذه صور يتألف من مجموعها الرمز، وتكتسب فى إطاره قيمتها الإيحائية، وإن كان ما توحى به أقل تجريداً، وأكثر قابلية للتحديد مما يوحى به الرمز .

على أن من الصور الشعرية ما يبلغ درجة من التركيب والتجريد تكاد تزول معها الحدود بينه وبين الرمز، ومن ثم فإن بعض الدارسين لهذه القضية لايفرقون كثيراً بين الصورة والرمز[١٨] . وعلى أى حال فإن المعيار الأساسى لاعتبار التشكيل اللغوى صورة أو رمزاً يظل هو مدى حظ هذا التشكيل من التجريد أو المادية من ناحية، ومن التركيب أو البساطة من ناحية أخرى ، ومن محدودية الإيحاء أو لا محدوديته من ناحية أخيرة .

يضاف إلى هذا أن الرمز يكون من الكلية والشمول بحيث يستطيع استيعاب رؤية الشاعر بكل أبعادها، أو على الأقل استيعاب بعد متكامل من أبعادها بكل ما يتبلور حوله من مشاعر وأفكار جزئية، بينما تظل وظيفة الصورة - مهما بلغ حظها من التجريد - وظيفة جزئية ، محدودة بحدود التعبير عن الشعور المفرد، أو الفكرة الجزئية .

---

(١٨) السابق . ص ١٤٤، ١٤٥.

المفارقة التصويرية

مفهومها :

المفارقة التصويرية تكنيك فنى يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وعلي الرغم من أن شعرنا القديم قد عرف صوراً من المفارقة التصويرية، وفطن إلى الدور الذى تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين فى تجلية معنى كل منهما فى أكمل صورة، ولخص إدراكه لهذا الدور فى تلك الحكمة المشهورة :

والضد يظهر حسنه الضدُ

علي الرغم من هذا فإن النقد العربى القديم والبلاغة العربية كليهما لم يهتما بهذا التكنيك الفنى، وإن كانت البلاغة قد عنيت بلون من التصوير البديعى القائم على فكرة التضاد، وعالجته تحت اسم «الطباق» - فى صورته البسيطة - و«المقابلة» - فى صورته المركبة - ولكن «المفارقة التصويرية» تكنيك مختلف تماماً عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذى قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة، كما سترى فى بعض النماذج التى سنعرض لها .

والتناقض فى المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف، والشاعر المعاصر يستغل هذه العملية فى

تصوير بعض المواقف والقضايا التى يبرز فيها هذا التناقض . والتي تقوم المفارقة التصويرية بدور فعال فى إبراز أبعادها

أما «الطباق» و«المقابلة» فإن مبناهما على مجرد الجمع بين ضدين - فى الطباق - أو مجموعة من الأضداد - فى المقابلة - فى عبارة واحدة، دون اهتمام بإبراز التناقض القائم بين هذه الأضداد أو استغلاله استغلالاً تعبيرياً، بل دون اشتراط أساساً لوجود تناقض واقعى فى السياق الشعرى بين هذه الأضداد، فكل ما كان يهتم به البلاغى القديم هو مجرد التضاد أو التقابل اللغوى بين مدلولى لفظتين أو مدلولات عدد من الألفاظ حتي وإن نظمت هذه الألفاظ المتضادة فى سياق واحد لايقوم على التناقض بل على التكامل - وهذا هو شأن معظم صور الطباق والمقابلة - وإذن فهاتان الصورتان - من وجهة نظر البلاغة القديمة - محسنان شكليان جزئيان لاهدف لهما سوى التحسين البديعى الشكلى ، ولا يتجاوز مداهما البيت أو العبارة .

فحين يقول شاعر كالمتنبى :

فلا الجود يفنى المال والجد مقبل ولا البخل يبقى المال والجد مدبر

فإنه لايهدف إلى براز فكرة التناقض بين الجود والإفناء والإقبال فى الشطرة الأولي، والبخل والإبقاء والإدبار فى الشطرة الثانية، لأنه ليس بين هذه الأضداد فى البيت تناقض أساساً، والشطرة الثانية تكاد تكون صياغة أخرى لما يريد الشاعر أن يوحى به فى الشطرة الأولى، وقصارى ما يهدف إليه الشاعر هو المقابلة بين المدلولات اللغوية لهذه الأضداد، أو الجمع بينها على صعيد واحد، وهذا هو المدلول البلاغى لمصطلح «المقابلة» الذى هو الصورة المركبة «للطباق» .

أما حين يقول شاعر معاصر كبدر شاكر السياب فى تصوير حال أبناء العراق الكادحين الذين كانوا يضطرون فى بعض العهود إلى الهجرة إلى الخليج تحت ضغط الحاجة مخاطرين بحياتهم بحثاً عن لقمة العيش التى كانوا لايكادون يعثرون عليها، على حين يفيض العراق بالخيرات التى كان يتعم بها المستغلون والطغاة :

وينثر الخليج من هباته الكثار
علي الرمال رغوة الأجاج والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردي
من لجة الخليج فى القرار
وفى العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندي[1] .

فإن الشاعر يهدف فى أبياته إلى إبراز التناقض الجائر بين وضعين متناقضين من خلال مفارقة تصويرية كبيرة، طرفها الأول أبناء العراق الكادحون، الذين يهاجرون إلي الخليج بحثاً عن لقمة العيش، حيث لايصادفون هناك سوى الموت فى قاع الخليج الذى ينثر علي الرمال ما تبقى من عظامهم. أما طرفها الثانى فهم أولئك المستغلون في العراق الذين ينعمون بخيراته الكثيرة دون أن يتحملوا أى جهد أو عناء. والشاعر يهدف أساساً إلى إبراز هذا التناقض الجائر بين الوضعين وتجسيده ولا يهدف إلى مجرد الجمع

(١) قصيدة «أنشودة المطر» ديوان «أنشودة المطر» ص ١٦٠ .

بين مجموعة من الأضداد كما فعل المتنبى فى بيته السابق .

والتناقض فى أبيات السياب قائم على افتراض التوافق المفقود علي مستويين: المستوى الأول التنعم بخيرات العراق الذى كان مفروضاً أن يتساوى فيه كل أبناء العراق وكل طوائفه بلا تفاوت ، ولكنهم في الواقع لايستوون، ويبلغ التناقض بين الوضعين قمة فداحته حين يصور الشاعر أن الذين ينعمون هم الذين لايستحقون ، هم أولئك المستغلون الذين لايكدحون ولايجهدون بينما يحرم المستحقون الكادحون ، وهذا هو المستوى الثانى للتوافق المفقود، فقد كان مفروضاً أن يتساوى الجميع فى تحمل العبء أولاً، أو أن ينال كل بحسب جهده وعطائه ثانياً، ولكن التوافق مفقود علي المستويين، وهكذا تقوم المفارقة بهذا الدور الفعال فى تجسيد رؤية الشاعر .

أنماط المفارقة التصويرية :

تقوم المفارقة التصويرية إذن علي إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة، ولبناء المفارقة علي هذا النحو شكلان أساسيان فى شعرنا المعاصر : الشكل الأول يستمد الشاعر فيه طرفى المفارقة من الواقع المعاصر، والشكل الثانى يستمد فيه أحد الطرفين – أو كليهما – من التراث. ولكل من هذين الشكلين مجموعة من الأنماط والصور .

أولاً : المفارقة ذات الطرفين المعاصرين :

ولهذا الشكل من شكلى المفارقة التصويرية نمطان أساسيان – من حيث أسلوب مقابلة كل من طرفى المفارقة بالآخر-:

النمط الأول : وفيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملاً ، وبكل عناصره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضاً، وبكل عناصره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحاً وفادحاً . ومن النماذج الجيدة لهذا النمط من أنماط المفارقة ذات الطرفين المعاصرين قصيدة «هاجرت من عروبتها»[٢] للشاعر ممدوح عدوان، التي يقابل فيها بين وجهين من وجوه دمشق ، أو بين حالتين من حالاتها: الحالة الأولى يوم كانت أماً رءوماً له ولأبنائها ، تحتضنه - وتحتضن كل ساكنيها - بكل حنان الأم وحبها ، وتغذوه - وتغذوهم - بلبان الثورة والفداء، مما جعلها بالنسبة له ملاذاً ، وربط بينه وبينها برباط تواصل حميم متبادل . أما الحالة الثانية فيوم أن تجهمت له وأنكرته، وتخلت عن دورها العظيم، يوم «هاجرت من عروبتها» وقطعت أواصر المودة والتواصل بينها وبينه. والشاعر يضع الوجه الأول بكل ملامحه وقسماته - التي يتأنق في تصويرها - في مقابلة الوجه الثاني بكل ملامحه وقسماته. يقول في تصوير ملامح الوجه الأول :

كنت أعرف هذي المدينة - كانت شوارعها تتأبطني في ليالي الضجر
وتواعدني في الغياب، تكاتبني إذ يطول السفر
تشتكي لي، وتنقل بشري، تذكرني بالزمان القديم
أتوهج شوقاً، وحين أرى وجهها في اللقاء أبش، فتبسم ، تربكني
بابتسامتها الساحرة

---

(٢) ممدوح عدوان : الدماء تدق النوافذ.منشورات وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧٤ ص ٣٥ .

والمدينة كانت تنادمني، وتعيد على أحاديثها عن ليالي أساها وأمجادها
الغابرة
كنت أعرف هذي المدينة : صوت بكاء أعزيه، فرحة عمر أغني لديها، دياراً
تكفكف مني اغترابي ، وحضنا علي صدرها أترعرع، صوت انتخاء
إذا ما أتاها الخطر
كنت أعرف هذه المدينة، كانت دمشق، وكان الدمشقي فيها يسيجها
بالدماء
كنت أعرف أنا بناة الحصون بها، وكماة المعارك، والحاصدون المواسم
جمعاً من الفقراء

وعلى هذا النحو يمضى الشاعر فى تصوير الوجه الأول بكل تألقه، وبكل كبريائه وجلاله، وبكل حنوه وتواصله الحميم معه، وما إن ينتهى من تصوير هذا الوجه – الذى يمثل الطرف الأول للمفارقة – حتى ينتقل إلى تصوير الوجه الثاني لدمشق – الذى يمثل الطرف الثانى لها –

أمس فتشت فيها عن الفقراء ، عن الثائرين بغوطتها لم أجدهم ، وعن
شجر الغوطتين فلم أتعرف على الخضرة الحانية
ثم وجهت وجهى إلى حارة كانت «القنوات» وكانت تقاتل أعداءنا ،
وتقدم بين الحوارى ملاجئها للمطارد ، وحدى صرخت بها لم
تجب، لم أجد غير جبهتها الدامية
أمس فتشت عن أصدقائى القدامى فما عرفونى، رأيت الوجوه تغيم، تجف،

تفر الملامح منها ، وكنت أنادى فلم يسمعوني، ولم يفهموا لغتي
بالنداء
كنت أعرف هذى المدينة . ما للمدينة تنكر وجهي، أضاحكها لاتجيب،
تصادر صوتي، تحاصرنى باليعاسيب، تملأ أوجهها بالطحالب والميتين ..
إلـخ

وهكذا يمضى الشاعر فى تصوير ملامح هذا الوجه الآخر من وجهى دمشق، بكل ما فيه من تجهم له، واربداد، وإنكار، وبكل ما يخدد قسماته من ملامح الضعف والهوان والانكسار ، فالمدينة التى كانت شوارعها خنادق نضال وصمود، والتي كان يحس الشاعر بالانتماء العميق إليها والتواصل الحميم معها، حيث كان يحس أنها جزء منه وأنه جزء منها .. تحتضنه ، وتنادمه، وتمنحه الأمن والنجدة والحمَى إذا ما استغاث بها قد تحولت إلى خرائب صامتة، يحس فيها بالغربة، يستصرخها فلا يجيبه أحد، يضاحكها لا تستجيب ، تنكر ملامحه، وتحاصره بكل ملامح الركود والخمود والموت؛ اليعاسيب، والطحالب، والميتين.

وهكذا من خلال مقابلة الوجه الثانى – بكل ملامحه – بالوجه الأول – بكل ملامحه أيضاً – تبرز فداحة المفارقة، ويتجاوز إيحاؤها فى كل من الطرفين مدى ما كان يستطيع أن يصل إليه تصوير كل طرف منفرداً ، لأن كلا الطرفين فى المفارقة يلقى بظلاله على الآخر فيبرز ملامحه ويزيدها وضوحاً وجلاء، ومن خلال التفاعل بين ملامح الطرفين تغنى إيحاءات القصيدة، ويعمق عطاؤها.

أما النمط الثاني : من نمطى المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، فإن الشاعر لايقدم كلاً من الطرفين متكاملاً فى مقابل الآخر ، وإنما يفتت كلاً منهما إلى

مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية، ثم يضع كل عنصر منها فى مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر ، بحيث تنحل المفارقة فى النهاية إلى مجموعة من المفارقات الجزئية، وبذلك يتم إبراز التناقض على مستويين، يتم أولاً على مستوى جزئيات كل من الطرفين، ويتم ثانياً - ومن خلال تجميع هذه الجزئيات - على مستوى الكل الذى يتألف منها .

ففى قصيدة «الزيارة...»[٣] للشاعر حامد طاهر ، التى كتبها فى ذكرى وفاة بعض الأعزاء من الراحلين، وتصوير ما كانت عليه حاله قبل رحيلهم من سعادة وانطلاق وتفتح للحياة، وقدرة علي الإبداع والعطاء، وما أصبحت عليه هذه الحال بعد رحيلهم من تعاسة وكلال وانطفاء، وهذان هما طرفا المقابلة الأساسيان، ولكن الشاعر يفتت كلاً منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية، ويضع كل عنصر من هذه العناصر بإزاء ما يقابله من عناصر الطرف الآخر ، فيقول :

كانت خطواتى حين أسايرهم نغماً يزهر فيه الصوت
صارت خطواتي يابسة، وامتد خريف الصمت
كان خيالى مشبوباً.. يتعلق بالسحب، وينفذ من أبواب الجنة
صار خيالاً مشلولاً، يتعثر بالأحجار ، ويسكن حفر الأرض
بصرى كان أحدّ، وعيناى تجوبان سماء الأمل، ومملكة الشمس
صرت ضعيف البصر، أحدق فى ظلمات اليأس
كان لروحى إشعاع، وبنفسى شوق للمجهول

(٣) حامد طاهر: قصيدة «الزيارة» حوليات كلية دار العلوم. العام الجامعي ١٩٧٢/١٩٧٣ .ص١٥٥

وهكذا ينحل كل من الطرفين إلى مجموعة من العناصر التي يقوم كل عنصر منها بإزاء العنصر المقابل له من الطرف الآخر ؛ فخطوات الشاعر التي كانت في ظل هؤلاء الراحلين نغماً مزدهراً بالصوت - وهذا عنصر من عناصر الطرف الأول - قد أصبحت خطوات يابسة يرين عليها خريف ممتد من الصمت- وهذا هو العنصر المقابل له من الطرف الثاني - وخيال الشاعر الذى كان قبل رحيل هؤلاء الراحلين خيالاً مجنحاً طليقاً ، يحلق إلى أقصى الآفاق ولاتقف في وجهه حدود ولا تخوم - وهذا عنصر آخر من عناصر الطرف الأول للمفارقة - قد أصبح خيالاً كسيحاً يتعثر في أحجار الأرض وحفرها - وهذا هو العنصر المقابل - والبصر الذى كان حديداً نافذاً ، يتطلع دائماً إلى سماوات الأمل المفتوحة - وهذا عنصر ثالث من عناصر الطرف الأول - قد أصبح بصراً كليلاً مشدوداً إلى الأرض وإلى ظلمات اليأس - وهذا هو ما يقابله من عناصر الطرف الثاني - وأخيراً فإن روحه التى كانت تفيض بالإشعاع، ونفسه التى كان يفعمها الشوق إلى المجهول - وهذا هو عنصر الطرف الأول - قد جف فيهما الشوق وانطفأ الإشعاع .. وعلى هذا النحو يضع الشاعر كل عنصر من عناصر الطرف الأول في مواجهة ما يقابله من عناصر الطرف الثاني ، وتتحول الأبيات إلى مجموعة من المفارقات الجزئية البارعة، التي تتألف من مجموعها المفارقة الكبرى في القصيدة،ويشعر القارىء بفداحة المفارقة بين الحالين مرتين، مرة علي مستوى جزئيات كل من الحالين، ومرة علي مستوى الحالين ككل، وبهذا يزيد معنى المفارقة عمقاً ووضوحاً .

ثانياً : المفارقة ذات المعطيات التراثية :

شاع فى شعرنا العربى الحديث فى المرحلة الأخيرة بناء المفارقة التصويرية عن طريق استخدام بعض معطيات التراث لإبراز التناقض بينها وبين بعض الأوضاع المعاصرة، ولهذا المفارقة المبنية على معطيات تراثية بدورها نمطان أساسيان :

النمط الأول : المفارقة ذات الطرف التراثى الواحد ، وفى هذا النمط من نمطى المفارقة ذات المعطيات التراثية يقابل الشاعر بين طرف تراثي، وطرف آخر معاصر.

النمط الثاني : المفارقة ذات الطرفين التراثيين، وفى هذا النمط يكون طرفا المفارقة كلاهما من التراث، ولكن الشاعر يسقط عليهما - أو على أحدهما - دلالة معاصرة رمزية ، وبهذا تتم المفارقة فى هذا النمط على مستويين .

المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد :

ولهذا النمط من نمطى المفارقة ذات المعطيات التراثية ثلاث صور أساسية:

الصورة الأولى : يصرح فيها الشاعر بطرفى المفارقة - التراثى والمعاصر - محتفظاً لكل منهما بتميزه واستقلاله عن الآخر ، وتتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين؛ ففى قصيدة «أحزان في الأندلس»[٤] للشاعر نزار قباني، يبنى الشاعر القصيدة على مفارقة تصويرية كبيرة، طرفها الأول -

---

(٤) نزار قباني : ديوان «الرسم بالكلمات» ص ١٧٦ .

التراثى - ماضى العرب فى الأندلس، وماكانوا عليه من قوة وبأس وسلطان ومجد، وطرفها الثانى ما آل إليه هذا المجد من انطفاء وخمول، والشاعر يصرح بكلا الطرفين لايخلطه بالآخر، ولايسقط عليه أياً من ملامح الآخر وسماته، يقول عن الطرف الأول، مصوراً عزة الماضى العربى فى الأندلس وتألقه :

كتبت لى ياغالية

كتبت تسألين عن إسبانية

عن طارق .. يفتح باسم الله دنيا ثانية

عن عقبة بن نافع.. يزرع شتل نخلة فى قلب كل رابية

سألت عن أمية.. سألت عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهية

تحمل من دمشق فى ركابها حضارة وعافية

ثم ينتقل إلى تصوير ملامح الطرف المعاصر، المتمثلة فيما آل إليه هذا المجد من انطفاء وذبول :

لم يبق فى إسبانية

منا ومن عصورنا الثمانية

غير الذى يبقى من الخمر بجوف الآنية

. . . .

لم يبق من قرطبة سوى دموع المئذنات الباكية

سوى عبير الورد، والنارنج، والأضالية

لم يبق من ولادة، ومن حكايا حبها ، قافية ولا بقايا قافيـة
لم يبق من غرناطة، ومن بنى الأحمر إلا ما يقول الراوية . إلخ

فالشاعر كما رأينا يصور كلاً من الطرفين مستقلاً عن الآخر ، الطرف الأول بما يحمله من عبير المجد والعزة والخلود، والثانى بكل ما آل إليه هذا المجد من اضمحلال وخمود، ومن خلال وضع كل من الطرفين إزاء الآخر يبدأ التفاعل بينهما، وتبرز المفارقة . وفى مثل هذه الصورة من صور المفارقة يظل الطرف التراثى محتفظاً بدلالته التراثية، ولايحمل أية دلالة معاصرة فى ذاته إلا من خلال مقابلته بالطرف المعاصر، والتفاعل بينهما، ومن ثم فإن هذه الصورة تظل أهون صور المفارقة ذات المعطيات التراثية قيمة من الناحية الفنية .

الصورة الثانية : وفيها يستدعى الشاعر الطرف الثانى إلى وعى القارىء دون أن يصرح بملامحه التراثية – التي يعتمد على أنها مضمرة فى وعي القارىء – وبدلاً من التصريح بهذه الملامح يضفى الشاعر علي هذا الطرف التراثى الملامح الخاصة بالطرف المعاصر، والتي تناقض الملامح الحقيقية – المضمرة – للطرف التراثى . ومن خلال التفاعل العميق بين هذه الملامح الحقيقية المضمرة والملامح المعاصرة تبدو المفارقة فادحة وأليمة، حيث تصبح منابع العطاء والخصب فى التراث رموزاً للجدب والعقم، ومعانى الشجاعة رموزاً للجبن، وقيم الخير رموزاً للشر.. إلخ.

ومن النماذج البارعة لهذه الصورة من صور المفارقة قصيدة «أوراق منسية من مذكرات سيف الله المغمد»[٥] للشاعر أحمد عنتر مصطفي، وقد استعار فيها

(٥) أحمد عنتر مصطفي : قصيدة «أوراق منسية من مذكرات سيف الله المغمد»،مجلة الآداب البيروتية. عدد نوفمبر ١٩٧٢. ص ٣٨ .

الشاعر شخصية تراثية هى شخصية خالد بن الوليد - سيف الله المسلول - القائد الذى لم يهزم قط، والذى يعد من أبرز معالم الشجاعة والانتصار فى تراثنا ، ولكن الشاعر بدل أن يصرح بالملامح التراثية الحقيقية لشخصية خالد والتي تدور كلها حول معانى القوة والجهاد والانتصار ، أضمر هذه الملامح وأسقط على خالد ملامح الواقع العربى المهزوم بعد نكسة ١٩٦٧ ، ذلك الواقع التى تحولت فيه كل سمات الشجاعة والصمود والصلابة إلى رموز ضعف وتحلل وانهيار. ومنهج الشاعر فى بناء المفارقة على هذا النحو واضح منذ عنوان القصيدة ذاته، حيث أصبح خالد - وهو «سيف الله المسلول» - في هذا العنوان «سيف الله المغمد» ، وبعد ذلك يستمر الشاعر فى القصيدة يسقط على خالد كل ملامح الواقع العربى المهزوم فى ذلك الحين :

وحين تمر يداك على جبهتي

فلا تجدين الإباء، وتصدم كفك بالخوذة المطفأة

وحين تمسين سيفي، فلا يجرح الحد منك اليدا

وحين يهب سماسرة الخطب العربية فينا، يدقون طبلهم الأجوفا

ويسرى الكلام بغير البنادق نحو المنى زاحفا

فيأتى الصدى راعفاً

وقد خرقته السهام المغيرة فارتد فى دمه واجفاً

وحين ترين رماحى بكف الصبايا

تحوك، تطرز طوف التريكو، بأمسية فى ليالى الشتاء مع المدفأة

وتغدو سهامى مراود كحل أمام المرايا

وبين الجفون تقلبهن امرأة

فتستصرخين دمى العاصفا
وتنكسرين، وتنحسرين، كأغنية فى الضمير تراخت ولما تجد عازفا
فلا تنكرى همتي
فإن بظهرى بقايا رماحهم الواعدة
وظل سنابك خيلهم المرجأة

على هذا النحو البارع يسقط الشاعر على الطرف التراثى كل ملامح الطرف المعاصر وكل سماته، فتغدو شجاعة خالد وصلابته وعزمه الباتر جبنا وضعفاً ورخاوة؛ يغدو سيفه الصارم سيفاً كليلاً مثلوم الحد، لايجرح يداً تمر عليه، وتغدو أسلحته الكلام والخطب الجوفاء التي تخرقها أسلحة العدو فتسقط دون الهدف مضرجة دامية، وتغدو رماحه المسنونة إبراً لتطريز الصوف، وتغدو سهامه النافذة مراود للكحل بين جفون النساء، وما أفدح المفارقة وآلمها حين تصبح كل رموز القوة الباترة رموزاً للضعف والتبرج . ومن خلال هذه الملامح المعاصرة التى أسقطها الشاعر علي خالد أصبح خالد رمزاً للواقع العربى المهزوم كله، وليس للمحارب العربى المهزوم، الذى تحمل وحده كل تبعة الهزيمة وكل مرارتها، علي الرغم من أن واقعه كله كان مهزوماً من قبل أن يهزم هو، ولم تكن هزيمة هذا المحارب إلا إعلاناً عن هذه الهزيمة المستترة، ومن ثم فإن القصيدة من هذه الناحية تعتبر اعتذاراً فنياً بارعاً عن ذلك المحارب، وتعاطفاً حميماً مع آلامه، ووعياً بأبعاد مأساته العميقة، وقد وصل الشاعر إلى هذه الغاية الفنية من خلال هذه المفارقة التصويرية البارعة، التى استطاع أن يجعل خالداً فيها - عن طريق الإيحاء العكسى - رمزاً للواقع العربى كله، وأن يسقط عليه ملامح هذا الواقع ، ومن خلال التفاعل بين الملامح التراثية الحقيقية المضمرة لخالد، والملامح المعاصرة

التي أسقطها الشاعر عليه تبرز فداحة المفارقة، وبراعتها .

الصورة الثالثة : وهي عكس الصورة الثانية، حيث يستدعي الشاعر فيها الطرف المعاصر للمفارقة دون أن يصرح بأي من ملامحه، وبدلاً من ذلك يضفي عليه ملامح الطرف التراثي سلباً، أو بعبارة أخرى يربط هذه الملامح التراثية بالطرف المعاصر عن طريق نفيها عنه .

ومن نماذج هذه الصورة من صور المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد قصيدة «الشعر وخصيان السلاطين»[٦] للشاعر الفلسطيني معين بسيسو، التي بناها على نوع من إثارة الإحساس بالمفارقة بين نوعية الشعراء الذين كانوا يشتهرون ويبرزون في الماضي، وهم أولئك الشعراء الفحول الذين صنعوا مجد الشعر العربي وتاريخه، وبين أولئك الذين يبرزون ويشتهرون في الحاضر وهم الانتهازيون المنافقون والمتسلقون، وقد اختار الشاعر للطرف التراثي للمفارقة شخصية أبي الطيب المتنبي، أحد رموز الأصالة والفحولة في شعرنا العربي القديم، ليقابل بينه وبين الطرف المعاصر المتمثل في الشعراء الانتهازيين الدخلاء على ميدان الشعر، وقد استدعى الشاعر هذا الطرف المعاصر دون أن يصرح بملامحه المعاصرة، وإنما اكتفى بأن ينفي عنه الملامح التراثية للمتنبي التي تجسد أصالته وعظمته، ومن ثم فإن ملامح الطرف المعاصر لاتتميز في مجابهة ملامح الطرف التراثي، وإنما تتحقق المفارقة عن طريق سلب ملامح الطرف التراثي عن الطرف المعاصر :

يا أبا الطيب .. خصيان السلاطين، وغلمان القياصر

(٦) معين بسيسو : الأشجار تموت واقفة . دار الآداب. بيروت ١٩٦٦ . ص ٨١ .

كل ذى قرط وخلخال وعقد وأساور

كل من قد شده النخاس من وحل الضفائر

كل من لم يعرف الخيل ولا الليل وبيداء المخاطر

والقوافي .. وهى كالبيض البواتر

جاءنا يركب صهوات القصائد

وهكذا يضفى الشاعر ملامح الطرف التراثى سلباً علي الطرف المعاصر للمفارقة، وهو الشعراء الوصوليون والمتسلقون والدخلاء، حيث نفى عنهم ملمحين أساسيين من الملاح التراثية لشخصية المتنبي، وهذا الملمحان هما الشجاعة والأصالة الشعرية، وهما الملمحان اللذان حددهما المتنبى فى بيته المشهور:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وهو البيت الذى استدعاه الشاعر هنا ونفى مضمونه عن الشعراء المعاصرين الانتهازيين فى البيتين الرابع والخامس .

أما الأبيات الثلاثة الأولى فقد استعمل فيها الشاعر أيضاً معجم المتنبى الذى كان يستعمله فى هجاء بعض الأشخاص والطوائف ، «فخصيان السلاطين» و«غلمان القياصر» و «الأقراط والخلاخيل والعقود والأساور» و«النخاس» و«الضفائر» كل هذه مفردات أصيلة فى معجم المتنبى الهجائى .

وهكذا تتحقق المفارقة عن طريق سلب ملامح الطرف التراثى عن الطرف المعاصر عكس ما حدث فى الصورة الثانية من صور المفارقة .

هذه هي الصور الثلاث للمفارقة ذات الطرف التراثي المبنية علي المقابلة بين وضع تراثي وآخر معاصر، وقد رأينا كيف كانت قصيدة برمتها تنبني على صورة من صور هذه المقابلة، ولكن القصيدة الواحدة قد تجمع في بعض الأحيان بين أكثر من صورة من هذه الصور الثلاث كما فعل الشاعر صلاح عبد الصبور مثلاً في قصيدته «أبو تمام»[7] ، التي بناها علي مفارقة تصويرية شاملة ضمت الصور الثلاث السابقة للمفارقة ذات الطرف التراثي .

والطرف التراثي – أو الأطراف التراثية – للمفارقة في هذه القصيدة يتألف – أو تتألف – من ثلاث شخصيات تراثية ارتبطت بموقف تراثي تتجسد فيه العزة والمنعة العربية، وهذه الشخصيات الثلاث هي شخصية الخليفة العباسي المعتصم، وشخصية المرأة العربية الهاشمية التي وقعت في أسر الروم في عمورية فاستنجدت بالمعتصم في صرختها المشهورة «وامعتصماه» فلبى المعتصم صيحتها وزحف إلي نجدتها بجيش صخم اكتسح به عمورية فدمرها وحرر المرأة الهاشمية، أما الشخصية الثانية فهي شخصية الشاعر أبي تمام الذى تغنى بهذا الانتصار في قصيدته المشهورة في فتح عمورية . والشاعر يستحضر هذا الموقف التراثي بأبطاله الثلاثة ليقابل بينه وبين الموقف العربي المهزوم الضعيف، وحالة الهوان والتقاعس التى أصيب بها العرب. وهو يستخدم الصور الثلاث للمفارقة في إبراز هذا التناقض الفادح بين الموقفين .

يستخدم أولاً في مطلع القصيدة الصورة الأولى مصرحاً بطرفي المفارقة : التراثي ممثلاً في المعتصم وهبته لنجدة المرأة العربية استجابة لصيحتها

---

(7) ديوان : أقول لكم. الطبعة الثالثة. دار الآداب. بيروت سنة ١٩٦٩ ص ٤٩ .

«وامعتصماه»، والمعاصر ممثلاً فى أصوات الاستصراخ المنبعثة من الأرض العربية المحتلة فى فلسطين والجزائر - التى لم تكن قد استقلت بعد حين كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦١ - هذه الأصوات التى لاتجاوبها سوى المؤتمرات والخطب والأحزان، والشاعر يحتفظ لكل من الطرفين باستقلاله وتميزه عن الآخر فيقول في تصويره للطرف الأول .

الصوت الصارخ في عمورية

لم يذهب في البرية

سيف البغدادى الثائر

شق الصحراء إليه.. لباه

حين دعت أخت عربية :

«وامعتصماه»

ثم يقابل بينه وبين الطرف المعاصر الذى احتفظ له هو أيضاً باستقلاله وتميزه، تاركاً لعملية المقابلة بين الطرفين أن تقوم بإبراز المفارقة :

لكن الصوت الصارخ فى طبرية

لباه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ فى وهران

لبته الأحزان

وفى المقطع الثانى يلجأ الشاعر إلى استخدام الصورة الثانية من صور المفارقة التصويرية ذات الطرف التراثى، حيث يستدعى الطرف التراثى للمفارقة، ممثلاً فى المرأة العربية المستنجدة، مضمراً الدلالة التراثية لموقفها، المتمثلة فى انتصار صيحتها واستجابة المعتصم لها وزحفه لتحريرها، فلا يصرح بها، وإنما يسقط علي المرأة

العربية ملامح الطرف المعاصر المتمثل فى ضعف العرب وعجزهم عن تحرير أرضهم وتركها فريسة فى يد الأعداء، حيث يجعل السيف مازال مغمداً فى صدر الأخت العربية بينما يقنع أحفاد أبى تمام بالخطب وتبادل الأنباء فى خدر:

فى موعد تذكارك ياجد

يلقى الأبناء الأبناء

يتعاطون أفاويق الأنباء

والسيف المغمد فى صدر الأخت العربية

مازال يشق النهدين

وأخيراً يستخدم الشاعر الصورة الثالثة من صور المفارقة ذات الطرف التراثى الواحد، حيث يستدعى الطرف المعاصر بدون أن يستدعى ملامحه، وبدلاً من استحضار ملامحه المعاصرة يضفى عليه سلباً ملامح الطرف التراثى بنفيها عنه.

والطرف المعاصر هنا هو أحفاد أبى تمام الذين لم يعوا أقواله ولم يفهموها، وقد سلب الشاعر عن هذا الطرف بعض الملامح التراثية المرتبطة بأبى تمام، والمتمثلة فى تفضيله للسيف علي الكتب فى مطلع قصيدته المشهورة فى فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب

وقد نفى الشاعر مضمون هذا البيت عن الطرف المعاصر المتمثل فى أحفاد أبى تمام الذين لم يعوا قوله ولم يفهموه، فأغمدوا أسيافهم الصادقة، وقنعوا بما ترويه الكتب :

وأبو تمام الجد حزين لايتكلم
قد قال لنا مالم نفهم
والسيف الصادق فى الغمد طويناه
وقنعنا بالأنباء المروية

وهكذا بنى الشاعر قصيدته على هذه المفارقة الشاملة الكبيرة التى استخدم فى إبرازها وبنائها الصور الثلاث للمفارقة ذات الطرف التراثى الواحد .

المفارقة ذات الطرفين التراثيين :

أما النمط الثانى من أنماط المفارقة التراثية فهو المفارقة ذات الطرفين التراثيين، وهو نمط أكثر تعقيداً وعمقاً من المفارقة ذات الطرف التراثى الواحد، إذ فى هذه المفارقة التصويرية ذات الطرفين التراثيين يكون لطرفى المفارقة أو لأحدهما أكثر من مستوى دلالي، بأن يحمل مع دلالته التراثية دلالة أخرى معاصرة رمزية، وهكذا تتم عملية المقابلة فى هذه المفارقة على مستويين، حيث تتم أولاً بين الدلالة التراثية للطرفين ، وتتم ثانياً بين الدلالة التراثية لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزية فى الآخر، وبهذا تزداد المفارقة عمقاً وتأثيراً عن طريق هذه المقابلة المزدوجة التى تبرز التناقض بين الطرفين مرتين .

فى قصيدة «من مذكرات المتنبى فى مصر»[8] للشاعر أمل دنقل يستخدم الشاعر مفارقة تصويرية أحد طرفيها شخصية كافور الإخشيد، الذى يمثل السلطة الضعيفة العاجزة المهزومة، التى تحاول تغطية ضعفها وعجزها بلون من الدعاية الزائفة، وهو يضفى على شخصية كافور من خلال هذه الملامح

---

(٨) ديوان : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة. دار الآداب بيروت ١٩٦٩ ص ١٢١ .

مدلولاً رمزياً معاصراً ويقابل بينه - بدلالتيه التراثية والرمزية - وبين شخصيتين تراثيتين أخريين، تمثل كل منهما القوة والإقدام والغلبة، وهما شخصيتا سيف الدولة الحمدانى والمعتصم العباسي، مستخدماً أسلوبين مختلفين فى إبراز المفارقة بين شخصية كافور وكل من هاتين الشخصيتين، فبالنسبة لشخصية سيف الدولة يستدعيها الشاعر من خلال رؤيا المتنبى - الذى يحمل بدوره إلى جانب دلالته التراثية دلالة أخرى رمزية، حيث يرمز إلى صاحب الكلمة المعاصرة - ليقابل بينها وبين شخصية كافور بدلالتها التراثية، ولكن من خلال هذه المقابلة يتم فى وعى القارىء مستوى آخر من المقابلة بين شخصية سيف الدولة بما تمثله، وشخصية كافور بمدلولها الرمزى المعاصر. يقول الشاعر على لسان المتنبى متحدثاً عن سيف الدولة:

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة

وأنت بدر تختفى فى هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب.. شاهراً حسامك الطويل المهلكا

تصرخ فى وجه جنود الروم

بصرخه الحرب، فتسقط العيون فى الحلقوم

تخوض.. لاتبقى لهم إلىالنجاة مسلكاً

تهوى .. فلا غير الدماء والبكا

والصبية الصغار يهتفون فى حلب :

يامنقذ العرب

يامنقذ العرب

حين تعود باسماً ومنهكا

ثم يقابل الشاعر بين سيف الدولة بهذه الدلالة المشرقة الرائعة وبين كافور بدلالتيه التراثية والرمزية بكل ما يمثله من ضعف وتضعضع وهوان وتغن بأمجاد وبطولات زائفة :

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكننى حين صحوت

وجدت ذاك السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص فى ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه فى غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان .. وينكفيء

يبتسم الخادم

أما المقابلة بين شخصية كافور وشخصية المعتصم فإن الشاعر يسلك إليها طريقاً أكثر خفاء وبراعة، حيث لايصرح بشخصية المعتصم ولا بموقفه من المرأة العربية التي استنجدت به من أسر الروم بصرختها المشهورة «وامعتصماه» فأنجدها واكتسح عمورية وحررها من الأسر، لايصرح الشاعر بأى من هذه الملامح التى تمثل الطرف الآخر للمفارقة وإنما يضمرها ويضفى علي كافور من الملامح ما يستدعى إلى ذهن القاريء موقف المعتصم العظيم، حيث يروى عن كافور قصة مشابهة عن فتاة عربية هى «خولة تلك البدوية الشموس» حبيبة المتنبى التى التقى بها بالقرب من أريحا، وعندما سأل عنها القادمين في القوافل بعد أن تركها أخبروه «أنها ظلت بسيفها تقاتل. فى الليل تجار الرقيق عن خبائها» ولكنهم

اختطفوها بعد أن جرحوا شقيقها وأباها، وعجز الجيران عن إغاثتها . يقول الشاعر على لسان المتنبى ، الذى يروى القصة مصوراً حزنه لوقوع حبيبته العربية فى أسر الروم :

ساءلني كافور عن حزني
فقلت : إنها تعيش الآن فى بيزنطة
حزينة كالقطة
تصيح : «كافوراه .. كافوراه»
فصاح في غلامه أن يشترى جارية رومية
تجلد كي تصيح : «واروماه .. واروماه»
لكى تكون العين بالعين
والسن بالسن

هكذا يستدعى الشاعر بهذا المسلك البارع إلى ذهن القارى موقف المعتصم من الأسيرة التى استنجدت به، وتتم المقابلة فى صمت بين هذا الموقف الشامخ العظيم وبين موقف كافور الهازل المثير للسخرية والازدراء، دون أن ترد أيه إشارة إلى المعتصم، أو إلى موقفه من الأسيرة التى استنجدت به .

وهكذا عن طريق هذا التركيب البارع فى بناء المفارقة وتعدد مستويات التقابل بين الطرفين فيها تزداد المفارقة غنى وعمقاً ، وتزداد المعانى التى تستثيرها اتساعاً ورحابة فى وجدان القارىء وعقله، ويزداد إحساسه من ثم بفداحة المفارقة قوة وشمولاً .

المفارقة المبنية علي نص تراثي :

بقى نوع أخير من المفارقة التصويرية التى يستخدم الشاعر فى بنائها بعض معطيات التراث، وهى تلك المفارقة التى يكون العنصر التراثى المستخدم فيها اقتباساً تراثياً وليس شخصية أو حدثاً ، والصورة العامة لمثل هذه المفارقة القائمة على اقتباس تراثى أن يحور الشاعر فى النص المقتبس ليولد من هذا التحوير دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التى ارتبطت به فى الأذهان، ومن خلال المقابلة بين هذا المدلول الجديد الذى اكتسبه النص المقتبس بعد تحويره، وبين الدلالة الأساسية له – المضمرة فى ذهن القارىء – تتولد المفارقة .

فمثلاً حين يريد شاعر كمحمد عز الدين المناصرة أن يندد بالموقف العربى المعاصر من قضية فلسطين ، وكيف كان العرب يحاربون بالخطب والحكم فإنه يصوغ مفارقة تصويرية عن طريق استدعاء نصين تراثيين ارتبطا بمعانى العزم وقوة الشكيمة والسعى الحازم للثأر، أولهما عبارة امرىء القيس المشهورة التى قالها حين بلغه نبأ مقتل أبيه وهو عاكف على الخمر : «اليوم خمر، وغداً أمر» وكانت هذه العبارة بداية معارك طويلة ومريرة خاضها امرؤ القيس فى سبيل الثأر لأبيه من قاتليه، أما النص الثانى فهو بيت ابن أخت تأبط شراً فى قصيدته المشهورة التى قالها بعد مقتل خاله وانتداب نفسه للثأر له، هذا البيت الذى يتفجر توعداً وحماساً، وعزماً جاداً على الثأر :

فـوراء الثـأر منى ابن أخت   مـصـع ، عـقـدته مـا تحل

يأخذ المناصرة فى قصيدته «المقهى الرمادي»[٩] هذين النصين بكل ما

(٩) ديوان : ياعنب الخليل ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ ص ٣٨ .

يفيضان به من معانى الإصرار الحاسم علي الثأر والسعى الدائب فى سبيله، فيحور فيهما بحيث يعطيان مدلالولاً مناقضاً للمدلول التراثى الذى ارتبط بهما فى الأذهان، ومن خلال المقابلة بين هذا المدلول التراثى للنصين والمدلول الجديد الذى اكتسباه بعد تحويرهما تبرز المفارقة الأليمة :

وأقول : «اليوم خمراً .. وغداً ..» ياغرباء

اسكتوا ياغرباء

فوراء الثأر منا خطباء

ووراء الثأر منا حكماء

هكذا تتحول تلك العزيمة الباترة فى عبارة امرىء القيس «وغداً أمر» وذلك الوعيد الرهيب فى بيت ابن أخت تأبط شراً إلى هذه الرخاوة وذلك الضعف المتمثلين فى الخطب الخاوية الجوفاء، والحكم العاجزة الكسيحة التى نعدها للثأر، وتتم المفارقة عن طريق إبراز هذا التناقض بين المدلول التراثى للنصين والمدلول الجديد الذى اكتسباه بعد تحويرهما .

وشبيه بهذا ما صنعه الشاعر ممدوح عدوان فى قصيدته «روى عن الخنساء»[١٠] حيث استدعى بيت الخنساء المشهور فى إحدى قصائدها فى رثاء صخر :

ولولا كثرة الباكين حولى   على قتلاهمو لقتلت نفسي

بكل ما يفيض به من معانى العزاء والتصبر بكثرة الباكين، فحور فى هذا المعنى ليجعل بكاء الباكين عاملاً من عوامل مأساة الخنساء المعاصرة، وبعداً من

---

(١٠) ديوان : الظل الأخضر. منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٦ ص ١٥

أبعادها ، بعد أن كان فى مدلوله التراثى باعثاً من بواعث العزاء وعاملاً من عوامل التجلد، يقول الشاعر :

ولولا كثرة الباكين حولى ما تعرت نسوة للفاتحين ضحي

ولاإهترأت سيوف الهند فى بيتي

ولا قتلت قبيلتنا ابنها صخراً، ولاعشنا بلا شمس

ولا جاء الرجال إلى في أثواب نسوتهم.. لينسونى صدى ميتي

وهكذا يأخذ بكاء الباكين حول الخنساء ، بما كان يفيض به من معانى النبل والجلال والقدرة على بث العزاء فى صدر الشاعرة، معنى مناقضاً فيصبح رمزاً من رموز الخور والذلة والتهرب الجبان من مواجهة مسئولية الثأر للشهداء،وتتم المفارقة فى وجدان المتلقى ووعيه بين المدلولين لتحدث هذه المفارقة ما يريد لها الشاعر أن تحدثه من أثر .

ولعله قد تبين من محاولة دراسة هذا التكنيك من تكنيكات القصيدة الحديثة مدى غنى وروعة ما يحاول الشاعر المعاصر أن يوفره لتجربته الشعرية من أدوات فنية لاحدود لقدرتها على الإيحاء والتصوير .

* * *

توظيف التراث العربى
فى شعرنا المعاصر

يمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربى المعاصر بموروثه إلى مرحلة الإحياء، فليست حركة الإحياء كما مثلها ـ شعرياً ـ البارودى وجيله إلا نوعاً من العودة إلى توثيق علاقة شعراء هذه المرحلة بتراثهم الأصيل فى أعرق صوره وأصفاها، بعد أن مرت على هذه العلاقة حقبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال، بل لعله يمكن القول ـ بدون كبير تجوز ـ بأن علاقة الشاعر العربى بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربى ذاته، فهذه العلاقة وإن وهنت فى بعض العصور، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر إلى عصر، فهى لم تنقطع أبداً، حيث لم يكف الشاعر العربى فى أى عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهامه على أى نحو من أنحاء الاسترفاد والاستلهام ولم يكفّ نقدنا العربى أيضاً منذ أقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة فى إطار أو آخر... وتحت عناوين متعددة مثل «السرقات الأدبية» و«المعارضات» و«التشطير والتربيع والتخميس» وغيرها... وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربى بموروثه الشعرى والأدبى عامة، وهى كلها نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه، دون محاولة لتطويره أو تنميته... حيث كان التراث فى إطار هذه الصور من صور العلاقة هو النموذج المثالى الذى لا ينبغى للشاعر أن يتجاوزه.

توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر

ولكن شعرنا الحديث عرف فى العقود الأخيرة صورة من صور علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها فى تاريخه الطويل، وهذه الصورة هى ما يمكن أن نطلق عليه: توظيف التراث، بمعنى استخدام معطياته استخداماً فنياً إيحائياً، وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه

المعطيات معطيات تراثية / معاصرة، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة فى الوقت الذى تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطًا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئًا مقحمًا عليها أو مفروضًا عليها من الخارج. وفى هذا الإطار الجديد للعلاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراء وعمقًا، فهى علاقة قائمة على تبادل العطاء، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه، يسترفده ويرفده، وبهذا تغنى التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما، فإذا كان الشاعر المعاصر يسترفد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتجسيد رؤيته المعاصرة، فإنه يثرى هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات إيحائية وبما يفجره فيها من قدرات تعبيرية متجددة، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجدداً وقدرة على البقاء.

وقد اهتدى الشاعر العربى المعاصر إلى هذه الصورة من صور العلاقة بالتراث عبر بحثه الدائب عن أدوات ووسائل تعبيرية تتسع لاستيعاب أبعاد رؤيته المعاصرة بكل ما فيها من غنى وتشابك وتعقيد، وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية إلى وجدان المتلقى بكل حرارتها وطزاجتها وصدقها. وقد وقع الشاعر فى بحثه ذاك عل منجم بكر، غنى بالكنوز التى لا ينفد لها عطاء، ألا وهو التراث، حيث وجد بين يديه تراثًا بالغ الغنى والتنوع، متعدد المصادر والموارد، ومن ثم فقد عكف على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدوات وعناصر ومعطيات يمسح عنها غبار القرون ويفجر فيها طاقات الإيحاء والتعبير المتجدد، وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لونًا خاصًا من القداسة فى نفوس الأمة، ونوعًا من اللصوق بوجداناتها، لما للتراث من حضور حى ودائم فى وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إلى هذا الوجدان بأقوى الوسائل تأثيرًا عليه[1]. وقد شاعت فى شعرنا المعاصر ظاهرة «توظيف التراث» بهذا المفهوم

---

(١) د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر . الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابس . ليبيا ١٩٧٨ . ص١٨ .

حتى لا نكاد نجد شاعراً من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ إلى توظيف معطيات التراث فى شعره، بحيث أصبح هذا التوظيف تكنيكاً أساسياً من تكنيكات بناء القصيدة العربية الحديثة.

وقد تنوعت المصادر التراثية التى استرفدها شعراؤنا معطيات وأدوات تعبير، ما بين مصادر دينية، ومصادر أدبية، ومصادر تاريخية، ومصادر صوفية وفلسفية، ومصادر أسطورية وفولكلورية، كما تنوعت المعطيات والعناصر التى استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر، ما بين شخصيات، وأحداث، ونصوص، وقوالب فنية، ومعجم شعرى، ومعطيات بلاغية وموسيقية. وتنوعت أخيراً أساليب وتكنيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات، الأمر الذى يجعل من هذه الظاهرة مجالاً خصباً لدراسات نقدية متعددة، حيث لا يمكن لدراسة واحدة أن تحيط بأطراف الموضوع، ومن ثم فإن هذه الدراسة ستكتفى برصد الظاهرة فى خطوطها وملامحها العامة، على أمل أن يحظى كل جانب من جوانبها بدراسة مستقلة[1].

توظيف الشخصية التراثية:

الشخصية هى أكثر معطيات التراث توظيفاً فى شعرنا العربى المعاصر، فقد صادف شعراؤنا فى تراثهم - بمصادره المتعددة - كثيراً من الشخصيات التى عاشت يوماً ما تجربة شبيهة بتجاربهم «وقد كان طبيعياً - نتيجة إحساسهم بالإطار التاريخى الذى يضم صوت كل منهم إلى أصوات معاصريه وكل الأصوات التى سبقته - أن نجد الشاعر يفسح المجال فى قصيدته للأصوات التى تتجاوب معه، والتى مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه. وليس هذا إلا إيماناً منه - وتأكيداً من جهة أخرى - لوحدة التجربة الإنسانية»[2]. وقد بلغت بعض الشخصيات التراثية حداً من

(١) فى كتاب «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر» درس الكاتب توظيف معطى واحد من المعطيات التراثية وهو «الشخصية»

(٢) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار الكتاب العربى للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٧ ص٣٠٧.

الذيوع فى شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه «نموذجًا رمزيًا تراثيًا»، ومن هذه الشخصيات مثلاً شخصية «صلاح الدين الأيوبى» من التراث التاريخى، وشخصية «المتنبى» من التراث الأدبى، وشخصية «السندباد» من التراث الأسطورى الفولكلورى، حيث شاعت هذه الشخصيات فى نتاج شعرائنا المعاصرين، بحيث يندر أن نجد شاعرًا معاصرًا لم يستخدم واحدة منها فى قصيدة أو أكثر من قصائده.

ويمكن أن نتناول توظيف الشخصية التراثية فى القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر:

أولاً ـ من حيث نوعية الشخصية الموظفة وطبيعتها.

ثانيًا ـ من حيث صورة توظيفها.

ثالثًا ـ من حيث تكنيك توظيفها.

١ ـ أما من حيث نوعية الشخصية وطبيعتها، فإننا نجد الشخصيات التى وظفها شعراؤنا المعاصرون تتنوع ما بين الشخصيات الواقعية التى لها وجودها الحقيقى التراثى، ككل شخصيات الأدباء، والصوفية، وكل الشخصيات ذات الوجود التاريخى، والشخصيات النموذج التى لم توجد تاريخيًا بأعيانها، وإنما وجدت بصفاتها، كشخصية «الخليفة» مثلاً، وشخصية «الخارجى» والشخصيات المخترعة التى اخترعها خيال أديب، كشخصية «أبى زيد السروجى» مثلاً بطل مقامات الحريرى، وإذا كنا سنتحدث بلون من التوسع عن «الشخصيات الواقعية» أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية وتكنيكات هذا التوظيف، فإننا نركز هنا على توظيف الشخصية النموذج، والشخصية المخترعة.

ففى قصيدة «خارجى قبل الأوان»[1] للشاعر ممدوح عدوان يوظف الشاعر

(١) القصيدة الثانية من مجموعة قصائد بعنوان «رجل فى المدن الجوفاء» مجلة «مواقف» البيروتية العدد الخامس : تموز ـ آب ١٩٦٩ . ص ١٠٥ ـ ١٠٧

شخصية نموذجًا هى شخصية الخارجى، فى التعبير عن خروجه على بعض القوى السياسية التى كان يدين لها بالولاء من قبل، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية التى كانت تشد إليها الشاعر وجيله...

وقد وفق الشاعر فى توظيفه لنموذج الخارجى للإيحاء بأبعاد رؤيته الخاصة، فالخارجى هو ذلك الثائر الذى أخلص الولاء لعلى بن أبى طالب ـ كرم الله وجهه ـ وحارب تحت لوائه كل القوى التى كانت تنازعه الحق فى الخلافة، لا يدفعه إلى موقفه هذا إلا إيمانه بكل ما يمثله على من قيم، حتى إذا ما مال علىّ إلى مسالمة هذه القوى المناوئة له أحس الخارجى أن عليًا تخلى عن القيم التى كانت تفرض عليه الولاء له، ولهذا خرج على علىّ وعلى أعدائه معًا. والخارجى فى القصيدة رمز للشاعر وجيله الذى منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية التى كانت تمثل فى وقت ما قيمة ثورية حقيقية فى وجودنا العربى، ثم خاب أمل الشاعر وجيله فى هذه القوى بعد أن فترت ثوريتها فخرجوا عليها.. ويرمز الشاعر فى القصيدة إلى هذه القوى بشخصية علىّ ـ كرم الله وجهه.

يقول الشاعر فى مطلع القصيدة على لسان الخارجى:

أنا من جند علىّ

فارس لم يرهب الموت، ولم يحفل بمغنم

معه فى أحد قاتلت وحدى، وبكفى رددت السيف عن صدر النبى

ويبالغ الشاعر فى تصوير ثوريته وصرامته فى وضع الحق فى نصابه مهما كان الثمن فادحًا موظفًا فى ذلك موقف أصحاب علىّ من الزبير بن العوام ـ رضى الله عنه ـ حين خرج على علىّ مع عائشة ـ رضى الله عنها ـ وكذلك موقف الثوار من عثمان ـ رضى الله عنه ـ وكلاهما صحابى جليل، ولكن الثوار لم يتورعوا عن قتلهما حين خُيل إليهم أنهما حادا عن الطريق:

ولكى أثار من أجل أبى ذر أنا كنت على عثمان سيفًا من حصار

ولكيلا يخلط القوم وينسوا ما ترددت بأن أقطع رأس ابن العوام

رغم علمي أن من يقتله يغشى جهنم

ويصور الشاعر ثورية عليّ وإقدامه «حينما أمتشق السيف ينادى سيفك الدرب إلى الله تقدم، أتقدم».. ولكن هذه الثورية ما تلبث أن تفتر، ويبدأ هذا الفتور بلون من التردد فى اتخاذ الموقف الذى لا يتلاءم وما فى الثورية من إقدام وعرامة.. ثم تأخذ الفجوة بين الخارجى وعليّ - أو بين الشاعر والقوى التى كان يدين لها بالولاء - فى الاتساع، بعد أن بدأت نتائج تقاعس هذه القوى تظهر فى الهزائم والاندحارات المتكررة، والانهيار لكل الآمال الوضيئة التى كانت تخايل أحلام الشاعر الخارجى وجيله، بحيث أصبح يمارس لونًا من التعبد الخانع لهذه القوى التى فقدت ثوريتها:

وإذا الحلم الذى جاهدت حتى أصنعه

بين كفى تحطم

وخيول الروم تغزونى بدارى، وعلى قابع فى الصومعة

وإذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله.

ويحاول الشاعر - عبثًا - أن يلفت نظر هذه القوى إلى خطورة الوضع الذى ترد إليه، وأن يستنهض فيها ثوريتها القديمة ونقاءها، ولكن هذه القوى تحاول أن تصمت صوته الثائر الذى يفضح ترديها باللين والحيلة أولاً، ثم بالعنف بعد أن أخفقت الحيلة، وينتهى الأمر بالشاعر إلى أن يعلن تمرده على هذه القوى، وانضمامه إلى صفوف الخارجين عليها. ويجسد الشاعر الموقف فى أبيات قليلة عميقة الدلالة رحيبة الإيحاء:

حينما صحت بهم: «لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب»

قيل لى: «إن لم تجد ماء تيمم»

قلت: «مولاى.. تطلع نحوهم». لم يتكلم

قلت: «مولاى.. أما قلت لنا أن الجهاد..»

قطع الحاجب بالسيف النداء

وعلى صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتى فى إناء

وعلىّ صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفى لابن ملجم

وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجى الذى قتل علياً كرم الله وجهه[1].

أما الشخصية **المخترعة** فمن النماذج الجيدة لتوظيفها قصيدة «أبو زيد السروجى»[2] للشاعر عبد الوهاب البياتى التى اخترعها الحريرى نموذجا للأديب الانتهازى الماكر الوصولى، الذى لا يتورع عن اللجوء إلى أدنأ الوسائل وأحطها فى سبيل الوصول إلى أهدافه وتحقيق مطامعه، وهو مع ذلك يتمتع بطاقات أدبية رائعة، ولكنه يسخر كل طاقاته فى سبيل تحقيق أطماعه، مع لون من الظرف والذكاء.. وقد وظف البياتى فى قصيدته شخصية السروجى لينتقد من خلالها كل أولئك الذين يبيعون ضمائرهم وكرامتهم فى سبيل تحقيق أغراض مادية زائلة، ويتحالفون حتى مع الشيطان فى سبيل تحقيق هذه الأغراض، ولذلك فإن الشاعر يركز على صفة «الانتهازية» فى أبى زيد ويبرزها، ويصور الرجل تصويراً بشعاً منفراً ليرمز به إلى أصحاب الكلمة المعاصرين الذين يسخرون كلمتهم لتمجيد الطغيان وتبرير الفساد، الذين ولع البياتى فى شعره بانتقادهم انتقاداً لاذعاً مراً، ولذلك نجد أسلوبه هنا يحمل نبرة هجائية خشنة.. فأبو زيد فى القصيدة.

---

(١) انظر استدعاء الشخصيات التراثية. ص ١٦٦ ـ ١٧٠

(٢) ديوان «كلمات لا تموت» دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠ . ص٩١

كان يغني.. كان شحاذًا بلا حياء

يجتر ما في كتب الأموات، أو يسطو على الأحياء

وهو أيضًا :

صنعته تقبيل أيدي الناس والغناء

وشتمهم لأنه حرباء

يعرف من أين وأين تؤكل الأكتاف والأثداء

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي مدلولاً شموليًا، بحيث تصبح رمزًا للانتهازي العميل في كل زمان وكل مكان، الذي يمجد كل ظالم ويبيع صوته لكل غاز، ويرتبط اسمه بكل سقوط ويغني في كل مأساة، ولذلك فقد:

كان يغني عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت طرواد

وعلقت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد

وكأنما خشي الشاعر ألا يدرك القارئ المدلول الرمزي لشخصية أبي زيد في القصيدة، فحرص على أن ينص على أن الشخصية موظفة في القصيدة توظيفًا رمزيًا، وأن شخصية السروجي «من أبطال مقامات الحريري، وهي شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان».

٢ ـ أما من حيث صور توظيف الشخصية، فإن الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية ـ أو عنصرًا في صورة ـ من الصور الشعرية في القصيدة، وقد يوظفها لتكون معادلاً تصويريًا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية وقد يوظفه إطارًا فنيًا رمزيًا عامًا لرؤيته برمتها، وقد يوظفها أخيرًا ـ ولعل هذه الصورة هي أرقى الصور وأنضجها ـ عنوانًا رمزيًا عامًا على مرحلة كاملة من

مراحل تطوره الشعرى، كما فعل الشاعر خليل حاوى مثلاً مع شخصية «السندباد» التى وظفها فى قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعرى، ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها.

وهاتان القصيدتان هما «وجوه السندباد» و«السندباد فى رحلته الثامنة» اللتان تحتلان معظم صفحات ديوانه الثانى «الناى والريح»[1]. وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد فى هاتين القصيدتين بقصيدة أخرى فى ديوانه الأول «نهر الرماد» اكتشف فيها ملامح شخصية السندباد، وإن لم يوظفها توظيفًا رمزيًا مباشرًا، وهى قصيدة «البحار والدرويش»[2]. وقد حاول أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنحاء التوظيف، كما فعل السياب مثلاً فى توظيفه لشخصية «أيوب»، وكما فعل أدونيس فى توظيفه لشخصية «مهيار»، ولكن واحداً ممن حاولوا توظيف الشخصية التراثية عنوانًا رمزيًا على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوى فى توظيفه لشخصية السندباد الذى يعد من أروع نماذج توظيف الشخصية فى شعرنا المعاصر[3].

أما الصورة الأولى من صور توظيف الشخصية فربما كانت أهون هذه الصور شأنًا من الناحية الفنية، فحين يوظف ممدوح عدوان مثلاً شخصية «عبد الرحمن بن ملجم» لتكون عنصراً من عناصر صورة جزئية – أو رمز جزئى – فى قصيدة «خارجى قبل الأوان »، نجد أن دور الشخصية فى الصورة لا يتجاوز كثيراً دور المفردة اللغوية العادية فى أية صورة شعرية أو رمز شعرى، ولذلك فإن الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر فى صورة أو رمز كثيراً ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا

(١) ديوان خليل حاوى . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ ص١٩١ ـ ٢٧٢

(٢) السابق . ص ٩

(٣) انظر د على عشرى زايد وجه السندباد فى شعر خليل حاوى . مجلة «الشعر» العدد الحادى عشر يوليو ١٩٧٨ ص٥٨ وأيضا استدعاء الشخصيات التراثية، و : والرحلة الثامنة للسندباد ». دار ثابت . القاهرة ١٩٨٤ ص ٩٨ ومابعدها

العنصر ورحابة إيحائه، كما فعل ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان، وأبى ذر والزبير بن العوام، وعبد الرحمن بن ملجم، وكلها شخصيات تراثية وظفها الشاعر عناصر فى صور جزئية، ولكنه دعم بعضها ببعض، ودعمها كلها بوضعها فى الإطار التراثى العام، الأمر الذى عمق من فعالية وظيفتها فى القصيدة.

أما توظيف الصورة معادلاً رمزيًا - أو تصويريًا بشكل عام - لبعد من أبعاد رؤية الشاعر فى القصيدة، فإن الشخصية فى إطار هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية تتآزر مع مجموعة من الأدوات التصويرية الأخرى - التى غالبًا ما تكون بدورها شخصيات تراثية أو معطيات تراثية بشكل عام - على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، بحيث تجسد كل شخصية بعداً من أبعاد هذه الرؤية. فى قصيدة «رحلة فى أعماق الكلمات»[1] للشاعر فوزى العنتيل وظف الشاعر عدة شخصيات تراثية هى شخصيات خالد بن الوليد وعنترة العبسى. وأبى الطيب المتنبى، والحجاج بن يوسف، وسيف الدولة الحمدانى، وناط بكل شخصية منها حمل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية التى تتألف من رحلته فى أعماق التاريخ من خلال نظرة معاصرة تحاول أن تربط الماضى بالحاضر، وتقابل بين واقعنا الحالى المتفسخ وماضينا المضىء الذى اقترنت فيه الأقوال بالأفعال، فاكتسبت الكلمات قيمتها ونصاعتها. يقول الشاعر مثلاً موظفًا شخصية عنترة لبيان قيمة الكلمات حين تقترن بالفعل الشجاع، ويدين بالتالى الأقوال الطنانة التى لا تقترن بالأفعال:

وانشقت حجب الغيب عن العبسى يجر الرمح على الفلوات

فاهتز رماد الأشواق المنطفئات

- يا عنترة العبسى (هتفت حزين النبرات)

كلماتك عانقها سيفك فى عرس الدم

---

(١) فوزى العنتيل : عبير الأرض. ورحلة فى أعماق الكلمات . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ص ٢٢، ٢٣ .

فتلألأ نور حسامك فى فجر الكلمات

ودعاك الموت فلم تحجم

حدثنى كيف مذاق الموت، ومالونه؟

أنشدنى، حتى تزهر فى روحى الجنة

أما الصورة الثالثة من صور توظيف الشخصية - وهى توظيفها إطاراً عاماً للرؤية الشعرية فى القصيدة برمتها - فهى أكثر الصور الأربع شيوعاً فى شعرنا المعاصر، وقصيدتا «خارجى قبل الأوان» و«أبو زيد السروجى» نموذجان من نماذج هذه الصورة.

٣ - أما عن تكنيكات توظيف الشخصية التراثية فى القصيدة الحديثة فإن التكنيك الشائع هو توظيفها رمزاً، بمعنى إسقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على الملامح التراثية للشخصية، بحيث توحى هذه الملامح إيحاء رمزياً بأبعاد الرؤية المعاصرة، فممدوح عدوان مثلاً فى «خارجى قبل الأوان» أسقط ملامح تمرده الخاص على بعض القوى السياسية التى كان يدين لها من قبل بالولاء على ملامح شخصية «الخارجى» كما أسقط ملامح القوى التى خرج عليها على شخصية علىّ - كرم الله وجهه - بحيث أصبح الخارجى فى القصيدة رمزاً للشاعر المتمرد، كما أصبح علىّ رمزاً لهذه القوى التى يعلن الشاعر تمرده عليها.

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية فى إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفنى الخلاق بين الدلالة التراثية - الحقيقية - للشخصية، والدلالة المعاصرة - المجازية - لها ويتفاوت الشعراء فى القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكافئ بين الدلالتين، بحيث لا تطغى إحداهما على الأخرى، والشاعر المجيد هو الذى يلتقط الملامح والسمات الدالة فى الشخصية التراثية الموظفة، هذه الملامح والسمات التى تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التى ينوطها الشاعر بها بحيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والإيحاء بها بدون تعسف.

ولكن يحدث أحيانًا أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التى لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة، ويتعسف فى إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التى لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضًا، وليست نابعة من قدرة الشخصية على الإيحاء الذاتى بهذه الملامح الفنية. ومن نماذج هذا التعسف ما صنعه أدونيس بشخصية «مهيار» التى حاول أن يوظفها عنوانًا رمزيًا عامًا على مرحلة من مراحل تطوره الشعرى، وهى تلك المرحلة التى تحمس فيها لرفض الواقع الحضارى العربى، وجعل مهيار عنوانًا رمزيًا عامًا على هذا الرفض، وكتب ديوانًا كاملاً سماه «أغانى مهيار الدمشقى».

ولكن أدونيس حاول أن يسقط على ملامح مهيار دلالات وأبعاد معاصرة شديدة الخصوصية، وشديدة التعقيد، وشديدة الغرابة ولم تستطع ملامح مهيار أن تتسع لهذه الدلالات الحديثة وتحملها وتتراسل معها فلم تتم من ثَمّ عملية التفاعل الرمزى المفروض بين الملامح التراثية والملامح المعاصرة لكى يؤدى الرمز التراثى وظيفته، وجاءت شخصية مهيار فى هذه المحاولة شديدة الغرابة، فهو كما يصوره الشاعر فى مقطع نثرى بعنوان «مزمور» قدم به القصيدة «فارس الكلمات الغريبة»[1]: «يملأ الحياة ولا يراه أحد، يصير الحياة زبدًا ويغوص فيه، يحول الغد إلى طريدة ويعدو يائسًا وراءها... إلخ».. ويقول عنه فى مقطع من مقاطع القصيدة:

مهيار وجه خانه عاشقوه

مهيار أجراس بلا رنين

مهيار مكتوب على الوجوه

أغنية تزورنا خلسة.. فى طريق بيضاء منفية

---

(١) «أغانى مهيار الدمشقى» ط ١ ـ دار مجلة شعر . بيروت ١٩٦١ ص١٣ ـ ٣٨

مهيار ناقوس من التائهين

فى هذه الأرض الجليلية.

وهكذا يمضى الشاعر يسقط على ملامح مهيار من أبعاد رؤيته الشعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحمله هذه الملامح أو تستطيع الإيحاء به.

وفى إطار هذا التكنيك العام لتوظيف الشخصية التراثية رمزا تتعدد التكنيكات الجزئية وتتنوع، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شاعر توظيفًا رمزيًا، وربما للإيحاء برؤى شعرية شديدة التقارب، ومع ذلك تظل لكل محاولة طابعها الخاص وطعمها الخاص، فلو أخذنا مثلاً شخصية كشخصية أبى الطيب المتنبى، وهى من الشخصيات التى فتن شعراؤنا بتوظيفها لثرائها الشديد بإمكانات الإيحاء والتعبير، فسوف نجد عدداً كبيراً من الشعراء قد وظفوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكنيكاته، فمن الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية خليل الخورى فى عدد من القصائد أطلق عليها عنوان «رسائل إلى أبى الطيب» وأصدرها فى ديوان خاص، وأمل دنقل فى قصيدة «من مذكرات المتنبى فى مصر» والبياتى فى قصيدته المطولة «موت المتنبى» وإلياس لحود فى «ولادة المتنبى» ومحيى الدين خريف فى قصيدة «يوميات المتنبى فى شعب بوان»... وغيرها وغيرها.. وكل هذه قصائد وظف فيها الشعراء شخصية المتنبى إطاراً رمزيًا عامًا للرؤية الشعرية فى القصيدة، وإلى جوار هذه القصائد توجد عشرات القصائد الأخرى التى وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصراً فى صورة أو معادلاً تصويريًا لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها المتميزة، ومع أن بعض هذه المحاولات قد اتفق فى توظيف ملامح معينة من شخصية المتنبى كما اتفق أو كاد فى الهدف ا لإيحائى الذى وظف له هذه الملامح، فقد ظل لكل محاولة تفردها الفنى وخصوصيتها التعبيرية.

فمن الملامح التى ولع شعراؤنا بتوظيفها من شخصية المتنبى محنته فى بلاط كافور، وإحساسه بالندم المرير على سقوطه وبيعه ضميره وفنه لكافور، وتغنيه

بأمجاده الزائفة رغم اقتناعه بتفاهته وهوانه، والبعد المعاصر الذى ولع الشعراء بالرمز إليه بتوظيف هذا الملمح هو إدانة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتكون بوقًا فى جوقة سلطة باغية، تمجد طغيانها، وتختلق لها أمجادًا وهمية، وتدافع عن طغيانها وسقوطها وفسادها، وإدانة مثل هذه السقطة التى تضطر صاحب الكلمة إلى مثل هذه السقطة وتصوير محنته النفسية والشعورية بينه وبين ضميره.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الملمح للإيحاء بهذا البعد الشاعران أمل دنقل، وعبد الوهاب البياتى، فلنر كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لمحاولته بتفردها وتميزها. يقول أمل دنقل فى قصيدته «من مذكرات المتنبى فى مصر»(١):

أكره لون الخمر فى القنينة

لكننى أدمنتها استشفاءً

لأننى منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاء!

عرفت فيها الداءَ

أمثل ساعة الضحي بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

....

يومئ يستنشدني، أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

(١) ديوان «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة». دار الأداب . بيروت ١٩٦٤ . ص ٤٩

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ

أسير مثقل الخطي في ردهات القصر..

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشرة علي الملامح التراثية التي برع في التقاطها، بحيث تتراسل تراسلاً رائعًا مع الأبعاد المعاصرة، وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية، بحيث يقيم تكافؤًا رائعًا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها. ويتم التفاعل الرائع بين الدلالتين دونما تكلف لتشع المعطيات التراثية بإيحاءات بالغة الغني والرحابة، فالمتنبي هنا هو صاحب الكلمة المعاصر حين يضطر أن يكون بوقًا أجيرًا في جوقة سلطة ساقطة ينشدها عن سيفها الشجاع – وهو في غمده يأكله الصدأ – وهو يمارس طقوس الغيبوبة لا حبا فيها وإنما هربًا من إحساسه الأليم بالسقطة، وقد نهضت الملامح التي وظفها الشاعر بعبء الإيحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصيلة لشخصية المتنبي، وتلك هي عبقرية الشاعر وتفرده.

أما البياتي فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته علي الملامح المباشرة لشخصية المتنبي بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الأبعاد. وإنما هو يستوحي هذه الملامح في توليد مجموعة من الصور الشعرية التي توحي بنفس الدلالات التي أوحت بها أبيات أمل دنقل . يقول البياتي في قصيدته المطولة «موت المتنبي»[1]:

سفينة الضباب يا طفولتي تطفو علي بحر من الدموع

تشيخ في مرفئها.. تجوع

تزني علي رصيفهم، تستعطف الخليفة الأبله،

تستجدي ، تهز بطنها، ترقص فوق لهب الشموع

سفينتي شائخة القلوع

(١) ديوان «النار والكلمات» . دار الكاتب العربي ١٩٦٩ . ص١٥٥

لكنها ـ والبحر في انتظارها ـ تحن للرجوع

فليس في الأبيات شاعر يعاقر الخمر استشفاء، وإنما سفينة تطفو علي بحر من الدموع والصورتان تنتميان إلي ملامح المتنبي باعتبارين مختلفين، وتوحيان بنفس الدلالة ـ وهي الإحساس المرير بمحنة السقوط ـ بأسلوبين مختلفين. ويستمر الشاعر بعد ذلك بنبرته الهجائية الخشنة يولد من ملمح الإحساس بمحنة السقوط في شخصية المتنبي مجموعة من الصور التي تدين هذا الموقف بطرفيه ـ السلطان والشاعر ـ وتعبر عما عبر عنه أمل دنقل في أبياته بمجموعة من التعبيرات الرمزية المنتمية انتماء مباشراً إلي الملامح التراثية للمتنبي، من إحساسه بأنه أصبح ببغاء في بلاط كافور، ومن تغنيه بشجاعته وهو أعلم الخلق بجبنه، ومن حنينه الخفي للانعتاق من آثار هذه المحنة. البياتي يعبر عن هذا كله بصور هجائية عنيفة النبرة، مولدة من موقف المتنبي في بلاط كافور، فسفينة الضباب ـ التي هي المعادل الشعري للمتنبي بدلالتيه التراثية والرمزية ـ «تزني» «وتستعطف الخليفة الأبله»، و«تستجدي»، و«تهز بطنها»، و«ترقص»، وهي مع هذا كل «تحن للرجوع».. للهرب من هذا الرصيف الذي اضطرت فيه إلي ممارسة طقوس السقوط، إن هذه الصور كلها تنتمي إلي نفس المناخ الإيحائي الذي تنتمي إليه أبيات أمل دنقل، ومع ذلك تفردت كل من المحاولتين بطبيعتها الخاصة وأصالتها وتفردها.

وإذا كان توظيف الشخصية رمزا تراثيا عن طريق إسقاط أبعاد الرؤية الشعرية علي ملامحها هو التكنيك الشائع في توظيف الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر فإن هناك إلي جانبه تكنيكًا آخر أقل منه شيوعًا يحتفظ في إطاره للشخصية بملامحها التراثية، ولا يسقط عليها الأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر، وإنما ينشئ الشاعر علاقات أخري بين أبعاد رؤيته وملامح الشخصية التراثية الموظفة كعلاقة التقابل مثلاً بهدف توليد نوع من المفارقة التعبيرية بين الدلالة التراثية للشخصية وبين الأبعاد المعاصرة، كما فعل صلاح عبد الصبور

مثلاً في قصيدته «أبو تمام»[1] التي ألقاها في مهرجان أبي تمام عام ١٩٦١، ووظف فيها ثلاث شخصيات تراثية هي شخصية «أبي تمام» وشخصية الخليفة العباسي «المعتصم» وشخصية المرأة العربية التي استنجدت بالمعتصم عندما أسرها الروم، وأطلقت صيحتها المشهورة «وامعتصماه» التي لباها المعتصم، فزحف إلي عمورية التي أسرت فيها المرأة بجيش ضخم، ففتح عمورية وحرر المرأة، وعبد الصبور في هذه القصيدة لم يسقط علي هذه الشخصيات التراثية دلالات معاصرة، بحيث تصبح هذه الشخصيات رموزًا علي نحو ما رأينا في النماذج السابقة للأبعاد المعاصرة لرؤيته في هذه القصيدة، وإنما أنشأ بين هذه الشخصيات وبين الأبعاد المعاصرة علاقة مقابلة ليولد نوعًا من المفارقة التصويرية يدين فيها تقاعس الواقع العربي عن تلبية صرخات الاستغاثة العربية في فلسطين والجزائر - التي لم تكن قد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة - والاكتفاء بعقد المؤتمرات، وممارسة طقوس الحزن، والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقف المعتصم الثائر العظيم من صرخة المرأة التي استنجدت به، والموقف العربي المعاصر من صرخات الاستغاثة في فلسطين والجزائر:

الصوت الصارخ في عمورية
لم يذهب في البرية
صوت البغدادي الثائر
شق الصحراء إليه .. لباه
حين دعت أخت عربية
«وامعتصماه»
لكن الصوت الصارخ في طبرية
لباه مؤتمران

(١) ديوان «أقول لكم» ط ٣ .دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٤٨

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحزان

ويستمر الشاعر في المقابلة بين الأطراف التراثية والأبعاد المعاصرة، فيقابل بين موقف أبي تمام ودعوته إلي القوة، وتفضيله للسيف علي الكتب «السيف أصدق أنباء من الكتب» وبين موقفنا المتخاذل الذي استبدل القول بالقوة :

وأبو تمام الجد حزين لا يترنم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسيف الصادق في الغمد طويناه

وقنعنا بالكتب المروية

توظيف الحدث التراثي:

أحيانًا يوظف الشاعر حدثًا أو مجموعة من الأحداث التراثية التي يحس بأن ثمة لونًا من التراسل الشعوري بينها وبين رؤيته المعاصرة، ومن ثم فإنه يوظف هذا الحدث أو الأحداث رمزيًا للإيحاء بأبعاد هذه الرؤية.

وكثيرًا ما يقترن توظيف الحدث بتوظيف الشخصية؛ لأن الحدث لابد أن يقوم به شخص ما أو مجموعة من الأشخاص، ولكن الشاعر أحيانًا يركز علي الحدث في ذاته ويشكل بناءه الشعري من جزئيات هذا الحدث. ويسقط أبعاد رؤيته علي تفصيلات الحدث ومفرداته، وقد يختار الشاعر حدثًا واحدًا عامًا متكاملاً ليجعله إطارًا عامًا لرؤيته يوظيف تفصيلاته توظيفًا رمزيًا للإيحاء بأبعاد رؤيته، وقد يختار مجموعة من الأحداث المترابطة ـ علي أي نحو من أنحاء الترابط ـ بحيث تتآزر علي نقل الأبعاد المختلفة للرؤية الشعرية.

مثال النمط الأول ما صنعه صلاح عبد الصبور في قصيدته «الخروج»[1] التي وظف فيها حادث هجرة الرسول ـ عليه الصلاة والسلام ـ من مكة إلي

(١) ديوان «أحلام الفارس القديم» . ط ١ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٤ . ص٦٩

المدينة توظيفًا رمزيًا للإيحاء برغبته العارمة في الهرب من واقعه الردىء، ومن إسار المدينة الشريرة، بل ومن ذاته الموبوءة التي نشأت وترعرعت في إسار هذه المدينة، هذه الرغبة التي تلح علي الشاعر كثيراً، والتي عبر عنها في قصائد كثيرة بأساليب متعددة. وقد وظف الشاعر كل تفصيلات حدث الهجرة توظيفًا ذكيًا. حيث وظف «مكة» و«يثرب» ونوم عليّ ـ رضي الله عنه ـ في فراش الرسول ـ عليه الصلاة والسلام ـ ليلة الهجرة ليضلل طالبيه من كفار قريش، وصحبة أبي بكر ـ رضي الله عنه ـ له في رحلة الهجرة، وإصرار الصّديق علي فداء الرسول بنفسه حين نزل إلي الغار قبله ليطمئن إلي خلوه مما يمكن أن يؤذي الرسول ـ عليه السلام ـ من الوحوش أو الهوام، ثم متابعة سراقة بن مالك الرسول وصاحبه، وسوخ أقدام فرسه في الرمال. وظف عبد الصبور كل هذه التفصيلات ليعبر من خلالها عن ضيقه بواقعه الوبيء، وتشوفه إلي عالم أكثر وضاءة وصفاء، وقد وظف مكة المكرمة ـ المدينة التي هاجر منها الرسول ـ عليه السلام ـ لتكون معادلاً رمزيًا للواقع الموبوء الذي يجد الشاعر في الفرار منه:

أخرج من مدينتي .. من موطني القديم

مطرحًا أثقال عيشي الأليم

فيها .. وتحت الثوب قد حملت سري

وبالمقابل تصبح يثرب «المدينة المنورة» مقابلاً رمزيًا للواقع الوضيء، الذي تهفو نفس الشاعر إليه، ولكنه لكي يصل إلي هذه المدينة لابد أن يتطهر من أدران واقعه الفاسد، وأن يتخلص من ذاته الشريرة التي شبت في أحضان هذا الواقع المرفوض، وإذن فإن القضاء علي هذه الذات يصبح هدفًا من أهداف هذه الرحلة، ووسيلة في الوقت ذاته للوصول إلي الواقع المضيء المنشود «المدينة المنيرة»، ولكي يوحي الشاعر بهذا البعد من أبعاد رؤيته فإنه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجرة توظيفًا عكسيًا ليدل علي نقيض دلالته التراثية، فإذا

كان الرسول ـ عليه الصلاة والسلام ـ قد اختار الصديق ـ رضي الله عنه ـ ليصحبه في رحلته، وإذا كان الصديق قد أصر علي فداء الرسول بنفسه فإن الشاعر لم يتخير أحداً من أصحابه لكي يفديه بنفسه؛ لأن غايته الأولي من الرحلة هي قتل نفسه والخلاص منها. وإذا كان عليٌ ـ كرم الله وجهه ـ قد نام في فراش الرسول ليلة الهجرة ليضلل طالبيه من الكفار فلا يشعرون بخروجه، فإن الشاعر لم يترك في فراشه أحداً من أصحابه ليضلل طالبيه، فليس هناك من يطارده سوي ذاته القديمة التي يجد في الفرار منها:

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوي أنا القديم

ولا ينسي الشاعر أن يوظف جزئية متابعة سراقة للرسول ـ عليه السلام ـ وصاحبه، وسوخ أقدام فرسه في الرمال حين أوشك أن يدركهما، وهو يوظف هذه الجزئية للإيحاء بذلك الإحساس الدفين بالندم علي قيامه بهذه المغامرة، وحرصه علي أن يخنق هذا الندم، بحيث لا يعوق رحلته، فلا شك أن الشاعر الذي نمت ذاته وترعرعت في ظل هذا الواقع الموبوء يحس بنوع من الارتباط اللاشعوري الحميم بهذا الواقع الذي يجد في الهرب منه، وبذاته التي يجد في الخلاص منها، ومن ثم فإنه يشعر بلون من الندم الخفي علي جده في الفرار من هذا الواقع وهذه الذات، وربما علي قيامه بهذه الغامرة غير المضمونة العاقبة من الأساس، ولكنه مصر علي الخلاص من كل ما يعوق فراره من هذا الواقع، ومن كل ما يربطه به، حتي ولو كان صورة من صور الندم علي فراقه، ومن ثم فإنه يستغل جزئية متابعة سراقة للرسول وصاحبه، وسوخ أقدام فرسه في الرمل في التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته:

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم

لا تتبعيني نحومهجري ، نشدتك الجحيم

ولما كان خلاص الشاعر من ذاته الموبوءة هو هدف رحلته وغايتها، فإن موت هذه الذات يصبح معادلاً رمزيًا لبلوغ الغاية التي ينشدها، وهي الواقع الوضيء الناصع، ومن ثم فإن الموت بهذا المدلول يصبح معادلاً للبعث الذي يمتزج في رؤيا الشاعر بالعيش في المدينة المنيرة:

إن عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بعثي المقيم

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

وقد تلاعب الشاعر تلاعبًا بارعًا بالدلالة المزدوجة «للمدينة المنيرة»: دلالتها التاريخية باعتبارها دار هجرة الرسول ـ عليه الصلاة والسلام ـ (المدينة المنورة)، ودلالتها اللغوية لاشتقاق وصفها من مادة النور، ولهذا فإن الشاعر يتأنق عقب ذلك في تصوير مدي ما تفيض به هذه المدينة من وضاءة وصفاء وطهارة وإشراق:

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤي التي تشرب ضوءًا

مدينة الرؤي التي تمج ضوءًا

وتنتهي القصيدة والشاعر لم يصل إلي يقين في قدرته علي الإنتهاء إلي غاية رحلته، إلي عالم أكثر وضاءة وطهرًا، ومن ثم فإن القصيدة تنتهي بهذا التساؤل الذاهل الشاك:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الهجرة توظيفًا بارعًا، وحقق لونًا من التآزر والتفاعل الفني العميق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن تستوعب كل أبعاد رؤيته المتعددة وتعكسها، وقد رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفًا طرديًا يتماشى مع دلالته التراثية كتوظيفه لمكة، والمدينة، وسوخ أقدام فرس قدامة في الرمل، علي حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسيًا بمعني أنه كان يوظفها في التعبير عن نقيض مدلولها التراثي، كتوظيفه لصحبة أبي بكر للرسول ـ عليه الصلاة والسلام ـ وحرصه علي أن يفديه بنفسه ولنوم عليّ بن أبي طالب ـ كرم الله وجهه ـ في فراش الرسول ليلة الهجرة.

وقد استخدم الشاعر تكنيكًا بارعًا في توظيف هذا الحدث الجليل بتفصيلاته، يعد من أنضج تكنيكات توظيف المعطيات التراثية، وهو ذلك التكنيك الذي يوظف فيه الشاعر المعطي التراثي دون أن يصرح به تصريحًا مباشرًا، وإنما يجعله كامنًا «تحت سطح القصيدة، بحيث يظل للقصيدة مستويان: مستوي مباشر، وهو التجربة الشخصية، ومستوي آخر هو التجربة بعد أن تحولت إلي تجربة موضوعية عامة هي توق الإنسان إلي التحرر والحياة في مدينة النور»[1]، كما يقول الشاعر نفسه في حديثه عن هذه التجربة التي وظف فيها تفاصيل هجرة الرسول الكريم في التعبير عن تجربته الخاصة.

وفي مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث تظل المعطيات التراثية حاضرة في وجدان المتلقى كخلفية تراثية للتجربة المعاصرة، خلفية تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها. ويمكن للقارئ أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها دون أن يفطن إلي هذه الخلفية التراثية الكامنة تحت سطح

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر،دار العودة : بيروت ١٩٦٩، ص١٠٢ ـ ١٠٣

القصيدة، فإذا ما اكتشف هذا النبع التراثي السخي الكامن تحت السطح تفجرت في وجدانه معطيات القصيدة بدلالات جديدة لا حد لغناها وعمقها ورحابتها، وتضاعفت متعته بالقصيدة نتيجة لهذا إلي غير حدود[1].

أما النمط الثاني من أنماط توظيف الحدث التراثي، وهو ذلك النمط المتمثل في توظيف مجموعة من الأحداث الجزئية المتفرقة التي تلتقي كلها علي الإيحاء برؤية واحدة متكاملة فمن نماذجها قول الشاعر يوسف الخطيب في قصيدة «مطالع جزائرية»[2]:

غير أنا لم نخض «ذي قار» لم نرجع إلي التاريخ في ثوب الغنيمة

لم نزل نأتي أنو شروان بالجزية من ضرع مواشينا العقيمة

نعبد الأصنام في مكة، أو نلثم كعب اللات في يوم الوليمة

طارق لم يحرق السفن، ولم يأت أبو بكر. ولم ترضع حليمة

في الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عقم الواقع العربي الحالي وهوانه، فيوظف مجموعة من الأحداث التراثية المختلفة، كموقعة ذي قار التي انتصر العرب فيها علي الفرس، وكخضوع العرب لكسري ودفعهم الجزية له، وكعبادتهم للأصنام وتقبيلهم للات، وكإحراق طارق بن زيادة لسفنه، وكمجيء أبي بكر، وكإرضاع حليمة للرسول – عليه الصلاة والسلام – وواضح أن بعض هذه الأحداث ينتمي إلي بعض عصور الازدهار العربي، بينما ينتمي بعضها الآخر إلي الوجه الكابي من التاريخ العربي، ولهذا مزج الشاعر بين التوظيف الطردي والتوظيف العكسي، فالأحداث التي تنتمي إلي الوجه الكابي وظفها توظيفًا طرديًا يتفق مع دلالتها التراثية، أما الأحداث التي تنتمي إلي الوجه المشرق من تاريخنا فقد وظفها توظيفًا عكسيًا؛ لأن هدفه في النهاية الإيحاء

---

(١) انظر : د.على عشرى زايد . وجوه تراثية فى شعرنا المعاصر : مجلة «الكاتب» العدد ١٦٨. مارس ١٩٧٥ ص ٥٤ ، و : «استدعاء الشخصيات التراثية» ص ١٩٨٣.

(٢) ديوان «واحة الجحيم» ط١ دار الطليعة بيروت ١٩٦٤ ص ٩٤

بهوان الواقع المعاصر وعقمه، ومن ثم وظف طرديًا ـ عن طريق الإثبات ـ الأحداث التي تنتمي إلي الوجه الكابي من تاريخنا، كدفع الجزية لأنو شروان التي ضاعف الشاعر من فداحة دلالتها الأليمة بأن جعلها «من ضرع مواشينا العقيمة» وليست من سعة. وكعبادة الأصنام في مكة، وكلثم كعب اللات. أما الأحداث التي تنتمي إلي الوجه المشرق من تراثنا فقد وظفها الشاعر عكسيًا ـ عن طريق النفي ـ مثل خوض معركة ذي قار، وإحراق طارق لسفنه، ومجيء أبي بكر، وإرضاع حليمة للرسول ـ عليه الصلاة والسلام.

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك المزدوج أن يوحد إيحاءات هذه الأحداث المتعارضة وأن يجعلها تتآزر علي تصوير الفكرة التي يهدف إلي تصويرها وهي تفسخ الواقع العربي وهوانه وعقمه.

توظيف النص التراثي:

لعل استعارة النص التراثي من أقدم صور علاقة الشاعر بموروثه فقد عرف الشعر العربي منذ أقدم عصوره صورًا عديدة من تضمين الشعراء أشعارهم نصوصًا من أسلافهم، وإن كان الشعراء القدامي لم يحاولوا أن يوظفوا هذه النصوص توظيفًا فنيًا لحمل دلالات غير دلالتها التراثية، وقصاري ما كانوا يفعلونه بالنسبة لهذه النصوص أن يتصرفوا في صياغتها مع الاحتفاظ لها بمعناها التراثي الأساسي، ومن هنا أطلق نقدنا العربي القديم علي مثل هذه الصورة من صور علاقة الشاعر بتراثه اسم «السرقات الأدبية»، وإن كانت نظرة نقادنا القدامي إلي هذه الظاهرة أكثر تسامحًا وسعة أفق، مما قد يوحي به المصطلح الذي أطلقوه عليها.

أما الشاعر المعاصر، فقد أصبح يوظف النص توظيفًا فنيًا، بحيث يصبح لبنة من بناء قصيدته الحديثة تحمل جزءًا من معناها المعاصر ككل المعطيات التراثية التي لجأ الشاعر المعاصر إلي توظيفها، وقد استخدم الشاعر المعاصر ثلاث تكنيكات أساسية في توظيف النص التراث في القصيدة الحديثة.

التكنيك الأول : أن يستخدم النص كما هو بتمام عبارته، أو بتعديل طفيف في العبارة ـ بهدف إخضاعه للوزن إن كان النص نثريًا ـ ويسقط علي النص ملامح رؤيته المعاصرة، وذلك حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثي لهذا النص، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب البياتي في مقطع «قال طرفة بن العبد» من قصيدة «إلي الحجر»[1]، حيث جعل المقطع كله عبارة عن أربعة أبيات من معلقة طرفة هي قوله:

وما زال تشرابي الخمور ولذتـي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلـي أن تحامتني العشـــيرة كلهـا

وأفردت أفــراد البعـــير المعبــــد

فإن كنت لا تسـطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يـدي

كريـم يروي نفسـه فـي حياتــه

ستعلم إن متنا غدًا أينا الصـدي

لقد توحد الشاعر تمامًا بمضمون أبيات طرفة بما تدل عليه من رغبة عارمة في ممارسة الحياة بكل ملذاتها، وخوض مغامرتها بجسارة وعدم مبالاة بالعواقب، والتمرد علي المواضعات السائدة مهما كان ثمن ذلك من النبذ والتشريد، وهكذا كان الشاعر في معظم فترات حياته، حيث تحامته العشيرة كلها وأفرد أفراد البعير المعبد، وعاش في حالة نفي شبه دائم، وإن كان يقينه بأنه الفائز في هذه المغامرة لم يزايله لحظة. وهكذا وظف الشاعر نص طرفة بتمامه دون أي تحوير، وأسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة شديدة الخصوصية.

---

(١) ديوان «الموت فى الحياة» دار العودة بيروت ١٩٧١ ص٩٤.

وقد يضطر الشاعر حين يعمد إلي توظيف نص نثري، كما هو إلي اللجوء إلي لون من التقديم والتأخير في عبارات النص ليستقيم له الوزن، كما فعل الشاعر أحمد عنتر مصطفي في مقطع «فقرات باقية من خطبة لأمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب يستنفر أهل الكوفة للحرب» من قصيدة «قراءة حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكراً»(١)، حيث وظف الشاعر نصاً من إحدي خطب الإمام عليّ ـ كرم الله وجهه ـ وأسقط عليه دلالات معاصرة تتمثل في إدانة تقاعس الأمة العربية عن الجهاد في سبيل تحرير أرضها ودفع الجور الواقع عليها، وهو موقف ولع شعراؤنا المعاصرون بالإلحاح عليه كثيراً واستغلال معطيات التراث المختلفة في رفضهم له وإدانته. يقول الشاعر في المقطع:

مالي إذا دعوتكم إلي الجهاد في سبيل الله

لذتم بداعي الجبن، واتخذتم الحياة ستراً

تخفون خلفه وجوهكم

تباً لكم ..

يكاد دائماً لكم ولا تدبرون

سيف الجور فوقكم وأنتم علي السياط نائمون

تنتقض الأطراف من دياركم ولا تقاومون

ولا ينام عنكم وأنتم في غفلة ساهون

ويقرر الشاعر في تعليقه علي هذا المقطع أن «هذه الفقرات من خطبة للأمام عليّ موجودة بالنص في «نهج البلاغة»، وليس لي إلا فضل التقديم والتأخير في الكلمات لإقامة الوزن الشعري». ولكن الحقيقة أن تصرف الشاعر في نص الإمام كان أكبر بكثير من مجرد التقديم والتأخير، حيث حذف وأضاف وحور

(١) مجلة « الآداب» البيروتية . مايو ١٩٧٢. ص ٣٥

في بعض العبارات، فعبارات الإمام التي أخذ عنها الشاعر تقول: «أف لكم، لقد سئمت عتابكم، أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة عوضًا؟ وبالذل من العز خلفًا؟ إذا دعوتكم إلي جهاد عدوكم دارت أعينكم كأنكم من الموت في غمرة، ومن الذهول في سكرة.. لبئس لعمر الله سعر نار الحرب أنتم، تكادون ولا تكيدون، وتنقص أطرافكم فلا تمتعضون، لا ينام عنكم وأنتم في غفلة ساهون، غلب والله المتخاذلون»(1). وواضح مدي ما أدخله الشاعر علي عبارات الخطبة من تغيير أكبر من مجرد التقديم والتأخير، وإن كانت عبارات الصيغة التي أوردها الشاعر في الأبيات تتردد بمضمونها، وروحها في كثير من خطب الإمام في نهج البلاغة، والمهم علي أية حال أن الشاعر استطاع أن يسقط رؤيته المعاصرة في استنفار همة العرب المتقاعسة وإستنهاض عزيمتهم الخائرة علي عبارات النص دون أن يغير كثيرًا في جوهره أو يفقده روحه وطابعه.

أما التكنيك الثاني من تكنيكات توظيف النص التراثي، فيتمثل في إدخال نقيض مدلوله التراثي بهدف توليد مفارقة تعبيرية يوظفها الشاعر لإدانة وضع معاصر مناقض لمدلول النص التراثي وتكون وظيفة النص التراثي المحور هي تجسيد هذه المفارقة بين مدلوله التراثي ومدلوله المعاصر بعد التحوير. ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر محمد عز الدين المناصرة في قصيدته «المقهي الرمادي»(2)، حيث وظف فيها نصين تراثيين ارتبطا في التراث بمعاني العزيمة الحاسمة علي الثأر، والإصرار الباتر علي الكفاح في سبيل إدراكه، وهذان النصان هما عبارة امرئ القيس حين بلغه نبأ مقتل أبيه، وهو عاكف علي معاقرة الخمر «اليوم خمر وغدًا أمر» وقول ابن أخت تأبط شرًا في قصيدته الطويلة في رثاء خاله بعد مقتله:

فوراء الثأر مني ابن أخت

مصـع، عقدتـه ما تحـل

---

(1) نهج البلاغة . طبعة دار الشعب القاهرة ١٩٦٨، ص ٦٠ ـ ٦١

(2) ديوان «يا عنب الخليل» دار العودة بيروت ١٩٧٠ ص ٣٨.

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة امرئ القيس بسعيه الدائب الذي استغرق حياته كلها وراء ثأر أبيه حتي أدركه وندرك مدي ما يتأجج في بيت الشاعر الآخر من إصرار عارم، ولذلك ارتبط النصان في التراث بهذه المعاني، أما الشاعر المعاصر فقد حور في النصين ليخرج بهما إلي نقيض مدلولهما التراثي، بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن إدراك ثأرهم والسعي وراءه، يقول:

وأقول : «اليوم خمر، وغداً .. »يا غرباء

اسكتوا يا غرباء

«فوراء الثأر منا» خطباء

ووراء الثأر منا حكماء

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحوير أن يبرز المفارقة الأليمة بين هذين الموقفين التراثيين في طلب الثأر، وبين موقف طلاب الثأر العرب المعاصرين، حيث تحولت العزيمة الباترة في عبارة «امرئ القيس والوعيد الرهيب في بيت الشاعر إلي لون من الجعجعة والخطب الجوفاء التي لا تدرك ثأراً، والحكمة العاجزة الكسيحة[1].

أما التكنيك الثالث والأخير من تكنيكات توظيف النص التراثي، فيتمثل في استيحاء النص والإشارة إليه دون التصريح به، وفي إطار هذا التكنيك يمكن للشاعر أن يتصرف في النص التراثي، بحيث تتعدد إمكاناته الإيحائية من شاعر إلي آخر، ولننظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معاصرين أن يوظفوا نصاً تراثياً عن طريق هذا التكنيك لأداء وظائف إيحائية مختلفة... والنص هو عبارة معاوية المشهورة «لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت؛ لأنهم إن شدوا أرخيت وإن أرخوا شددت».. والشعراء الذين وظفوا هذه العبارة عن طريق استيحائها والإشارة إليها دون التصريح بها هم يوسف الخطيب، وأمل دنقل،

---

(١) انظر : د . على عشرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ص ١٥٩

وأدونيس. يقول يوسف الخطيب في قصيدته «دمشق والزمن الرديء»[1]:

«رباه مات الزرع، طلع الغوطتين على مهب الريح، رجع خياشم الطاعون، وجه الشمس مزقة راية صفراء، تبحر في ظلام الصبح، من ذاك الشقي على الهجيرة؟ أم أبو ذر؟ ويفتون الخليفة في الحجاز شوارد الفتوي، وذاك أبو يزيد في دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغاة، يعود يسحبها، ويشرد في الصحاري الأنبياء وللثعالب من دمشق الحضن، فاحتضني دهاة الأرض.. إلخ».

والشاعر يوظف نص معاوية هنا ليدين من خلاله سياسات بعض الحكام القائمة علي تضليل الشعوب والتغرير بهم، ويدين في نفس الوقت الشعوب التي تقبل مثل هذه السياسات وتسمح لحكامها أن يتصرفوا في مصائرها فيشردوا الأنبياء في الصحاري ويفتحوا أحضان العواصم للثعالب والدهاة، وقد نجح الشاعر في أن يدعم وظيفة النص هنا بأن جعل الإشارة إليه في سياق شعري يتجه كله إلي تكثيف هذا الاتجاه.

أما أمل دنقل فقد وظف نص معاوية لهدف إيحائي قريب من الهدف الذي وظف يوسف الخطيب النص له، وإن كان أمل دنقل لم يكتف بإدانة سياسة التضليل والخداع، وإنما أعلن الثورة والتمرد عليها، وعلي كل محاولة لتزييف الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتها، يقول الشاعر في المقطع الذي يحمل عنوان «بيان» من قصيدة «الموت في الفراش»[2]:

أيها السادة لم يبق انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي ابن هند

ليس ما نخسره الآن سوي الرحلة من مقهي إلي مقهي ومن عار إلي عار

والنبرة الثائرة المتمردة في المقطع تطالعنا منذ عنوانه الثوري «بيان» ثم من

---

(١) ديوان «واحة الجحيم» ص٥٧ وتعد هذه القصيدة من المحاولات الأولى فى مجال شعرنا الحر التى لجأت إلى أسلوب «التدوير» الموسيقى قبل أن يصبح التدوير الموسيقى فى القصيدة الحرة ظاهرة شديدة الشيوع كما هو الآن

(٢) ديوان «تعليق على ما حدث» دار العودة بيروت ١٩٧١ ص ٨٩

بقية الصور في الأبيات: التعبير عن رفض الصمت المفروض بالامتناع عن دفع جزية الصمت للمالك والعبيد، واستخدام الفعل الباتر «قطع» في التعبير عن رفض هذه السياسة المضللة التي ترمز إليها شعرة معاوية، وفي الكناية عن معاوية بابن هند تحقيراً له، وهند هي أمه هند بنت عتبة آكلة الأكباد، فالشاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه السياسة، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير هذه السياسة في ذاتها لإدانتها، فهناك «أبو يزيد في دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغام.. يعود يسحبها» إنها أقرب ما تكون إلي الإدانة الأخلاقية لمثل هذه السياسة. ومن ثم استعمل الوصفين «الوضيعة» و«الطغام» لوصف الشعرة، والجماهير التي تقبلها وتتعامل معها. أما هنا فقطع – في أسلوب موجز باتر – لهذه الشعرة، ووصفه لمعاوية بأنه وال وليس خليفة كل هذا يكثف نبرة التمرد والثورة في الأبيات.. وهكذا تنوع إيحاء النص في النموذجين رغم تقارب السياق الشعوري في النموذجين.

أما أدونيس فقد وظف نص معاوية للإيحاء بدلالة مختلفة تماما عن الدلالة التى وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للايحاء بها، فهو يوظف النص للايحاء بالقدرة الخارقة على مجابهة أعتى الظروف وأقساها ، وتذليلها والسيطرة عليها فالشعرة تعكس سياسة معاوية الحكيمة ، التى تستطيع قراءة الرياح ، وتشييد الملك على تفجر البركان وزفير الأمواج وتيه الزمن بين الاعصار والربان. يقول أدونيس فى مقطع «مرآة لمعاوية» من قصيدة مرايا للممثل المستور»(١)

شعرة تقرأ الرياح وتبنى ملكها فى تفجر البركان

فى زفير الأمواج والزمن الهائم بين الإعصار والربان

وهكذا يسر هذا التكنيك للشعراء الثلاثة أن يوظفوا النص الواحد لأداء مجموعة من الوظائف الإيحائية المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعورى

(١) ديوان المسرح والمرايا . دار الآداب . بيروت ١٩٦٨ ص ٢٢٣

والنفسى الذى وظف كل منهم النص فى إطاره .

بقى أن نشير إلى أنه توجد فى نتاجنا الشعرى الحديث بعض صور استخدام النص التراثى بشكل أقرب ما يكون إلى «التضمين» ، حيث يحمل النص فى القصيدة دلالته التراثية لا يتعداها ... ولا شك أن استخدام النص على هذا النحو لا ينتمى إلى ظاهرة توظيف التراث بالمعنى الفنى .

توظيف المعجم التراثى:

من المعطيات التراثية التى لجأ شعراؤنا إلى توظيفها «المعجم التراثى» فقد وظفوا أنماطا من هذا المعجم بهدف إثارة الجو الشعورى والنفسى الذى ارتبط به ، فحين ترغب شاعرة كنازك الملائكة فى استثارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربى ، وبعث العنفوان العربى وإيقاظ الكبرياء العربية تلجأ إلى توظيف معجم القصيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برموز الطبيعة العربية إلى حد التقديس فتقول فى قصيدتها «أغنية للأطلال العربية» (١) :

من الجـزع ، مـن قلـب سقـط اللـوى
ووادى الغمـار، وبرقـه ثهمـد
ومـن ربـع نعـم عفتـه الريـاح
وأقفـر مـن أهلـه ، وتبـدد
ومـن طلل فـى الجزيـرة أقـوى
ومـازال منبـع عطـر وعسجـد
تعالـت هتافـات مـاض عريـق
يعيـش الخلـود بجفـن مسهـد

نجد الشاعرة فى هذا المقطع ـ الذى يمثل النغمة الأساسية فى القصيدة

(١) ديوان «شجرة القمر» دار العلم للملايين بيروت ، ومكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٨ ص ٦٤

كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه ـ توظف معجم القصيدة الجاهلية توظيفا بارعا ، بل إنها توظف هذا المعجم منذ عنوان القصيدة ذاته «أغنية للأطلال العربية» ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفردات معجم القصيدة الجاهلية بما تشيعه من جو الاعتزاز بالانتماء العربى ، والوله برموز الطبيعة العربية ؛ بالجزع ، وسقط اللوى ووادى الغمار وبرقة ثهمد ، وربع نعم الذى أقوته الرياح ، وأقفر من أهله ، والطلل الذى أقوى فى الجزيرة ... كل هذه مفردات أصيلة فى معجم القصيدة الجاهلية ، والشاعرة توظف هذا المعجم لتستثير أولا فى وجدان المتلقى مشاعر الاعتزاز بالانتماء العربى ، وتقديس الرموز العربية التى تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيا فى وجدان هذا المتلقى ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الإباء والنجدة والعنفوان ورفض الضيم والهوان، ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمة الإنسان العربى لنجدة هذه المعالم التى « مالا مستها سوى قبلات الديم» بعد أن دنستها الأقدام الغريبة ووقفت بها الشاعرة حزينة تتساءل «أين الهوادج؟ أين الحداء؟ وأين الخيم؟» ولكن هذه الديار تستعجم « وتغرق فى صمتها لاتجيب» وحين تستبكى الشاعرة الديار لا يرد عليها إلا السكون الرهيب ، إذ أن .

مســـارح آرامهـــا دنستهـــا

خطـى الوافـد الأجنبـى المريب

وأرض نـــزار وبكـــر ووائـــل

خطـــوا علـــى تربهـــا تل أبيب

ولنلاحظ أن الديم ، والهوادج والحداء والخيم ومسارح الآرام ونزار وبكر ووائل كلها بدورها أيضا مفردات أصيلة من معجم القصيدة الجاهيلة ارتبطت دائماً بمعانى العزة والنجدة والكبرياء وكيف انتهى بها الأمر إلى أن تدنسها أقدام الغاصبين الأجانب .

إن القصيدة وقفة عصرية على الأطلال ، ولكن الأطلال هنا ليست أطلال

الديار ، وإنما هى أطلال العزة العربية السلبية ، وقد وظفت الشاعرة مفردات معجم القصيدة الجاهلية ببراعة كبيرة للإيحاء بهذا المعنى ، ولإثارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليب إلى هذه الرموز.

ومن أنماط المعجم التراثى التى ولع شعراؤنا المعاصرون بتوظيفها فى قصائدهم «المعجم الصوفى» للتعبير عن مغامراتهم الشعرية التى يرون أن ثمة ارتباطا كبيرا بين طبيعتها وطبيعة التجربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق فى تجربته الشعرية استغراق الصوفى فى تجربته الصوفية ، ولذلك فإن شعراءنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفى لتصوير أبعاد مغامراتهم الشعرية ، ومن الشعراء الذين تفشى فى شعرهم استخدام المعجم الصوفى «أدونيس» وصلاح عبد الصبور، وغيرهما من الشعراء ، ويندر أن نجد شاعرا من شعرائنا المعاصرين لم يقابل بين مغامرته مع الشعر وتجربه الصوفى فى الوصول إلى الله ، ولم يستخدم من ثم مفردات المعجم الصوفى فى نقل ملامح مغامرته الشعرية ، ومن النماذج الجيدة لتوظيف المعجم الصوفى قصيدة «مقامة تجليات» السفر والمجئ إلى حضرة المحبوب للشاعر محمد أبو دومة ــ وهو واحد من شعرائنا الشباب الذين يمارسون عملية توظيف التراث فى نتاجهم الشعرى بشغف واع ــ وهذا القصيدة واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم «مقامات الرحيل فى مقل الغربة الجاحظية» وأعطى لكل قصيدة منها عنوانا خاصا، وقصيدة «مقامة تجليات السفر والمجىءإلى حضرة المحبوب»(١) قسمها الشاعر إلى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنوانا مستمدا من المعجم الصوفى ، فالمقطع الأول عنوانه «الحال» والثانى عنوانه «الصحو الأول» والثالث عنوانه «الصحو الثانى» والرابع عنوانه «الصحو الثالث» والأخير عنوانه «عود إلى الحال» وهذه العناوين كلها مستمدة كما هو

---

(١) ديوان «السفر فى أنهار الظمأ» الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة ١٩٧٩.ص ٥٥

واضح ـ مثل عنوان القصيدة ذاته ـ من المعجم الصوفى .

ويبدأ المقطع الأول «الحال» على النحو التالى :

غارق فى العشق ، منجذب لمحبوبى بخيط القلب ، منسلب بمد العين، موثوق بهدب جلالة الإشراق ، منسلخ عن المحسوس والملموس ، أطفو فوق دائرة السلوك أذوب ، لا أدرى حدود مدرج التقريب ، أصبح مثلما أمسيت مبتليا بصهد الوجد، محترقا بلذته إلى حد التبخر ، آه من هول الصبابة (يا من كابد الأشواق) .... الخ .

فمفردات المعجم الصوفى هى سدى هذا المقطع ولحمته ، وقد أضفى استخدام هذا المعجم جوا صوفيا على القصيدة شديد الصفاء والشفافية يكاد يجعل من هذا المحبوب الذى يتغنى به الشاعر معنى تجريديا شفافا مجردا عن كل تجسد مادى ، وإن كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب على ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المحبوب ، وقد استطاع أن يتسامى بهذا الحب إلى درجة الحب الالهى عن طريق توظيفه للمعجم الصوفى .

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوى ولكن محاولتهم لم تلق نجاحا يذكر لأنها كانت أقرب إلى أن تكون مغامرة شكلية خالصة منها إلى أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثى لنقل مضمون معاصر، وكان صنيعهم شبيها بصنيع بعض شعراء العصر العباسى عندما حاولوا أن يزينوا أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم، ومن هذا القبيل ماصنعه الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد فى قصيدة له بعنوان « مسائل فى الإعراب » (١) والقصيدة تتألف من أربع مسائل حاول الشاعر فيها أن يخضع المصطلح النحوى لحمل مضمون معاصر، فيقول فى «مسألة رقم ١»

هذا عصر اللحن

من يجرؤ أن ينصب نعتا مقطوعا لعذاب العالم

ويقول فى «مسألة رقم ٢»:

---

(١) ديوان «خيمة على مشارف الأربعين» ـ وزارة الأعلام العراقية . بغداد ١٩٧١ ص ٣٩

حضورنا مبتدأ

تجاوز انكسارنا ... مبتدأ

مسألة انتصارنا .... مبتدأ

وكلها تبحث عن خير

ولعل آثار التكلف واضحة فى المحاولة لا تحتاج إلى بيان .

توظيف القالب التراثى:

من بين المعطيات التراثية التى لجأ شعراؤنا المعاصرون إلى توظيفها بعض القوالب الفنية التراثية التى انقرض معظمها من أدبنا العربى كقالب «المقامة» و«القصة على لسان الحيوان والطير» و«الحكاية الشعبية» و«التوقيع» . وكل هذه القوالب أدبية عرفها أدبنا العربى فى بعض عصوره وقد انقرضت أو كادت فى العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر عاد يحيى هذه القوالب ويوظفها توظيفا فنيا جديدا ، على الرغم من أن هذه القوالب فى جملتها كانت فى الأصل قوالب نثرية .

المقامة:

حاول بعض الشعراء توظيف قالب «المقامة» كإطار فنى لرؤيتهم المعاصرة، ومن النماذج الناجحة فى هذا المجال قصيدة «مقامة إلى بديع الزمان» (١) للشاعر معين بسيسو، التى يدين فيها المفتين والمستشارين المنافقين الذين يتملقون السلطة ويصدرون لها من الفتاوى ما يتفق مع نزواتها ويبررون لها سقطاتها وأخطاءها ... وقد وظف الشاعر معطيات قالب المقامة توظيفا بارعا فى إدانة هذا الصنف من البشر ، إدانة السلطان الذى يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام .. وهو يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الايحاء بفساد هذا الجو الذى تدور فيه الأحداث وعفنه . يقول

---

(١) ديوان «الأشجار تموت واقفة» دار الآداب بيروت ١٩٦٦ ص ٨٧

حدثنى وراق فى الكوفة عن خمار فى البصرة

عن قاض فى بغدان

عن سائس خيل السطان

عن جارية ، عن أحد الخصيان

وبعد أن يذكر الراوى هذا السند العميق الدلالة يبدأ فى ذكر الحكاية ، وملخصها أن السلطان سأل من فى مجلسه ذات يوم عن «من يقعى خلف الباب من الفقهاء من الشراح » ولنتأمل مرة أخرى براعة لغة الشاعر فى تحقير هذا الصنف من الناس الذى يقبل أن يجعل من نفسه مفتى ضلال لنزوات السلطان،

إن محل هؤلاء ليس مجلس السلطان وإنما هم «خلف الباب» وهم لاينتظرون وإنما «يقعون» كما تقعى الكلاب . ويعدد له الحاضرون أسماء من بالباب من المفتين وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة .

مولانا ... فى بابك عبدك وأواء النطاح

وهناك عبدك خفاش بن غراب

والشيخ الواثق بالله بن مضيق

صاحب ألف طريق وطريق

تسلكه الزنديقة والزنديق

ويقع اختيار السلطان على وأواء النطاح ، «انزلق الشيخ من الباب وبرك أمام السلطان » ويسأله السلطان فى الأمر الذى أحزبه وهو أنه كان قد أقسم لإحدى جواريه أن يبيت عندها ولكن ضلت قدمه وأصبح ليجد نفسه متمدداً فى ذنبه فى حجرة أحد الغلمان . وتكون فتوى وأواء بأن ليس على مولانا السلطان جناح ، لأن القسمة غلبت والعبرة بالنية لا أين تسير القدمان، وأن الذنب على الجارية لأنها لو كانت وضعت على باب مخدعهامصباحاً ما ضلت قدما

السلطان ، ويختم وأواء فتواه بالعبارة المأثورة فى ختام كل فتوى «والله أعلم» ولكن بعد أن يحورها – أو يحورها الشاعر على لسانه – لتصبح «والله تعالى أعلم والسلطان وخازن بيت المال».

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف قالب المقامة بكل معطياته للإيحاء بفكرة ليس هناك ما هو أقدر على الإيحاء بها من هذا القالب التراثى المهجور .

القصة على لسان الحيوان والطير

وهذا قالب أدبى عرفه أدبنا العربى – نثره وشعره – منذ ترجم ابن المقفع كتاب «كليلة ودمنة عن الفارسية، وظل من القوالب الشائعة فى الشعر حتى عهد قريب ، وقد انقرض هذا القالب أو كاد بعد موت شوقى ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيا لا لتجسيد حكمة عامة أو موعظة أخلاقية أو اجتماعية كما كانت وظيفة هذا القالب لدى من استخد موه منذ ابن المقفع حتى شوقى ، وإنما للتعبير الفنى عن رؤية شعرية خاصة وعصرية ، وإن كان أغلب هذه المحاولات مازال يحمل بصمات من طبيعة استخدامه التقليدى فى تشخيص الحكمة أو الموعظة .

ومن النماذج التى استخدمت هذا القالب قصيدة «الثعبان وهياكل الرماد»(١) للشاعر حبيب صادق ، والشاعر يعبر فى هذه القصيدة – فى قالب قصة على لسان الحيوان والطير – عن فجيعته فى المؤسسات السياسية العربية التى كانت تدل بقوتها وسطوتها قبل نكسة ١٩٦٧ ، فلما تعرضت للاختبار الأليم فى ١٩٦٧ تكشفت عن هياكل منهارة من الرماد . والرموز فى هذه القصيدة على قدر واضح من السذاجه والسطحية تقترب بالقصيدة كثيرا من طبيعة تشخيص الحكمة أو الموعظة فى موروث القصة على لسان الحيوان والطير: فالثعبان فى القصيدة يرمز بالطبع إلى العدو وهياكل الرماد هى

---

(١) ديوان «فصول لم تتم» دار الآداب بيروت ١٩٦٩ ص٧

المؤسسات التى عرت النكسة حقيقتها . كما رمز إلى ضحايا النكسة بأفراخ الحمام . وإن كان الشاعر فيما وراء سذاجة الرموز قد نجح فى أن يدعم بناء القصيدة بمجموعة من الصور الشعرية الموحيه استطاعت أن تستر بعض ما فى رموزها من سذاجة ، فالثعبان فى القصيدة يغزو حديقة الأطفال ويقتل العصفور فى سريره، ثم يغزو حديقة الحمام ويلتهم الأفراخ فى أعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان:

حين غزا الحديقة الملتفة الأغصان

على دوالى الوهم والزنابق الزجاج

وذبح العصفور والحمائم الصغار

....

لم يجد الأبواب ، لم يعثر على سياج

تهاوت الأبراج من عليائها .. تهاوت الأبراج

وانكشف الستار عن هياكل الرماد

عن كاهن من خزف ، وسادن من قار

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتشل القصيدةمن وهدة السطحية والمباشرة التى كادت سذاجة رموز القصة على لسان الحيوان فيها تنحدر بها إليها .

الحكاية الشعبية:

وهذا قالب آخر شاع فى تراثنا الفولكلورى وخاصة فى «ألف ليلة وليلة» ثم فى التراث الفولكلورى الشفاهى . ومحاولات توظيف قالب الحكاية الشعبية فى شعرنا الحديث كثيرة ومتنوعة ومن نماذجها الناجحة قصيدة لنزار قبانى

بعنوان «المجد للضفائر الطويلة» (١) وظف فيها قالب الحكاية الشعبية توظيفها ناجحا ليعبر عن خلود الشعر والجمال فى مواجهه عسف السلطة الباغية ، وقد حرص الشاعر على توظيف كل المعطيات التقليدية لهذا القالب : الأبطال التقليديين للحكاية الشعبية (الخليفة، وابنته الجميلة وخطابها من الملوك والأمراء) والمكان التقليدى الأثير للحكاية الشعبية (بغداد) والأحداث التقليدية (توافد الخطاب من الملوك والأمراء على الخليفة لخطبة ابنته، وإغراقهم لها بالهدايا الثمينة ، ثم رفضها لهم ، وإيثارها لشاعر فقير عليهم كان يلقى على شرفتها كل مساء وردة جميلة ، وكلمة جميلة) . وأخيرا الصيغ اللغوية التقليدية للحكاية الشعبية (وكان فى بغداد يا حبيبتى فى سالف الأزمان، تقول شهر زاد) والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليعبر عن انتصار الفن والجمال فى النهاية لأن الخليفة يغضب لإيثار ابنته الشاعر الفقير على الملوك والأمراء فيأمر بقص جدائلها الطويلة الصفراء كسنابل الذهب ، ويسود البلاد حزن وجدب ، ويستمر الخليفة فى بغيه فيرصد جائزة لمن يأتى برأس الشاعر ، ويطلق الجنود ليحرقوا جميع مافى القصر من ورود ، وكل ما فى مدن العراق من ضفائر .. إلى هنا والقصيدة تسير على قالب «الحكاية الشعبية» وتستخدم كل تكنيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث إن يتدخل فى الختام تدخلا مباشرا لينهى الحكاية وفق ما يريد – لا ما يريد الفن – بحتمية انتصار الفن والجمال وزوال البغى والطغيان.

سيمسح الزمان يا حبيبتى خليفة الزمان

وتنتهى حياته كأى بهلوان

فالمجد يا أميرتى الجميلة .

يا من بعينها غفا طيران أخضران

يظل للضفائر الطويلة

والكلمة الجميلة

---

(١) ديوان «الرسم بالكلمات» ط ٢ منشورات نزار قبانى . بيروت ١٩٦٧ . ص ٨٤

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيرا من القيمة الإيحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية حيث فرض على الحكاية نهاية مفتعلة غير نابعة من الأحداث وتطورها الطبيعى .

التوقيع :

والتوقيع قالب أدبى تراثى شاع فى كتابات الخلفاء والحكام إلى عمالهم وولاتهم ، وهو عبارة موجزة مركزة تلخص أمرالخليفة أو توجيهه إلى عامله وتوجز المعانى الكثيرة فى كلمات قليلة ولذلك فالتوقيع يتمتع بقيمة ايحائية عالية.

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة ، والتى تحتاج إلى لون من التركيز التعبيرى الشديدى ، ومن الشعراء الذين وظفوا هذا القالب الشاعر محمد عز الدين المناصرة فى قصيدة بعنوان «توقيعات» (١) . وهو يقدم للقصيدة بعبارة نثرية يقول فيها «كان الخلفاء فى العصر العباسى يرسلون إلى ولاة الأقاليم رسائل على هيئة برقيات أسموها توقيعات» والقصيدة مجموعة من الرؤى الجزئية التى تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها بعضها إلى بعض شعوريا إلا كونها كلهامعاناة لبعض الهموم القومية المختلفة ذات الطابع الانتقادى ، وكلها تأخذ الطابع البرقى المركز . التوقيعة الأولى مثلا تقول :

ورجعت من المنفى فى كفى خف حنين

حين وصلت إلى المنفى الثانى

سرقوا منى الخفين

وتقول التوقيعة الثانية :

أنت أمير ... وأنا أمير

---

(١) ديوان «الخروج من البحر الميت» دار العودة بيروت . ص٣٦

فمن يقود هذا الجحفل الكبير ؟!

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ، ومنفصلة بعضها عن بعض، حاملة كل خصائص «التوقيع» من تركيز فى العبارة ، وتلخيص للفكرة العامة فى ألفاظ قليلة .

توظيف المعطيات البلاغية والموسيقية

من المعطيات التراثية التى حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفا فنيا فى قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرهما ، وقد نجحوا إلى حد كبير فى توظيف هذه المعطيات توظيفا جماليا وإيحائياً ، وفجروا فيها قيما تعبيرية وجمالية جديدة ، رد إليها بعض اعتبارها الفنى ، ورد عنها بعض ما لازمها من سمعة سيئة

الجناس : والجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع . وسبب ذلك إسراف الشعراء فى عصور التكلف فى استخدامها مما ألقى عليها ظلا ثقيلا من سوء السمعة ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفا جديدا يثرون به الجانب الموسيقى فى القصيدة ليصبح بذاته عنصرا إيحائياً بارعا ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل فى قصيدته «صلاة»(١) . حيث وظف فيه الجناس بشكل مكثف لإشاعة جو موسقى خاص فى القصيدة ، يقول مثلا فى أحد المقاطع :

«تفردت وحدك باليسر ، إن اليمين لفى الخسر ، أماالیسار ففى العسر ، إلا الذين يماشون الا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون ، إلا الذين يشون، وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت»

فنراه يستخدم الجناس الناقص بإسراف مقصود ، حيث جانس أولا بين اليسر والخسر والعسر، ثم جانس بين يماشون ويعيشون ويحشون ويعشون ويشون ويوشون . وقد أضفى هذا التراكم المقصود للجناس فى المقطع جوا

(١) ديوان « العهد الآتى» دار العودة بيروت - ١٩٧٥ . ص ٧

موسيقيا مكثفا ، بحيث لا يشعر القارئ بأى لون من المبالغة ـ رغم أن الشاعر أسرف فى استخدام الجناس كما لم يسرف أشد الشعراء فى عصور التكلف إسرافا ـ لأن الشاعر نجح فى توظيفه تعبيريا بنفس القدر الذى نجح به فى توظيفه موسيقيا.

الترصيع والترصيع فن بديعى موسيقى آخر يقوم على إغناء موسيقى البيت بمجموعة من القوافى الداخلية تدعم إيقاع القافية الأساسية كما فى قول أبى صخر الهذلى .

وتلـك هيكلـة ، خـود مبتلـة

صفـراء رعبلة ، فـى منصب سنـم

وقدوظف شعراؤنا المعاصرون نفس المعطى التراثى فى القصيدة الحرة المدورة لإغناء العنصر الموسيقى فيها ، وتعويض ما تفقده بالتدوير من قيم موسيقية مثل تعدد القوافى والوقفات فى نهايات الأبيات فى القصائد غير المدورة ، وكثيرا ما ينوع استخدام الترصيع فى القصيدة الحرة المدورة الإيقاع الاساسى للقصيدة إلى مجموعة من الإيقاعات التى تربطها بالإيقاع الأساسى صلة عروضية ، ومن النماذج الناجحة لتوظيف الترصيع على هذا النحو قصيدة بعنوان «خاتمة» (١) تتألف من ثلاثة أبيات اثنان منها مدوران، وقد وظف الشاعر «الترصيع» توظيفا بارعاً فى البيتين المدورين بحيث أغنى إيقاعهما بمجموعة من القوافى الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الأصلية ، كما نوع فى إيقاع البيتين بحيث تحول الإيقاع من وزن الرمل ـ الذى وحدته «فاعلاتن» ـ وهو إيقاع القصيدة الأساسى إلى وزن الهزج ـ الذى وحدته «مفاعيلن» ـ وهو شريك الرمل فى دائرته العروضية « المجتلب» ، أو إلى وزن الرجز الذى وحدته « مستفعلن» وهو الشريك الثالث للرمل والهزج فى دائرتهما العروضية . يقول الشاعر فى البيت الأول :

---

(١) السابق . ص٩٣

آه من يوقف فى صدرى الطواحين ؟!

ومـن ينزع مـن قلبـى السكاكين ؟!

ومـن يقتـل أطفـالى المساكيـن ؟!

لئلا يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء خدامين مأبونين ، قوادين ...آلخ.

والبيت طويل يتألف من أكثر من أربعين تفعلية . وقد استطاع الشاعر بتوظيفه للترصيع أن يثرى البيت بمجموعة من القوافى الداخلية فى «للطواحين» ، «والسكاكين» و «والمساكين» و «قوادين» .... الخ، كما استطاع من ناحية أخرى أن ينوع إيقاع البيت الرملى ويتحول به إلى إيقاع هزجى فيما بعد السطر الأول ، وذلك بتقسيمه البيت إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الهزجى ، وقد كتب كل صيغة على سطر مستقل ليبرز إيقاعها ولكنها كلها أجزاء من بيت واحد رملى ، ولو أننا قرأناها متتابعة على النحو التالى « آه من يوقف فى صدرى الطواحين؟ ومن ينزع من قلبى السكاكين ؟ ومن يقتل أولادى المساكين ؟ ... الخ» بدون توقف على نهاية كل صيغة لارتد إيقاع البيت إلى بحره الأساسى الرمل.

وفى البيت الثانى يوظف الشاعر الترصيع لنفس الغرض ولكنه ينوع إيقاع البيت هذه المرة إلى الرجز شريك الرمل والهزج فى دائرتهما العروضية «المجتلب» فيقول :

إنها الأرض التى ما وعد الله بها

من خرجوا من صلبها

وانغرسوا فى تربها

وانطرحوا فى حبها

مستشهدين

فادخلوها بسلام آمنين

نجد الترصيع يثرى البيت أولا بمجموعةمن القوافى الداخلية فى «بها»

وصلبها» و «تربها» و «حبها» تعوض غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجده ينوع الإيقاع ويتحول به ابتداء من السطر الثانى إلى وزن الرجز حيث انقسم البيت بالترصيع إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الرجزى ــ الذى وحدته «مستفعلن» ـ وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل لإبراز إيقاعها الرجزى ، وقافيتها الداخلية ، ولكننا لو ضممنا هذه السطور إلى السطر الأول لعاد إيقاع البيت من جديد إلى وزنه الأساسى «الرمل».

هكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا المعطى البديعى التراثى المهجور لأداء وظائف موسيقية وجمالية باهرة .

وبعد ......

فلعل هذا المسح السريع لظاهر توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر يوضح مدى غنى هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة للحاجات الروحية والجمالية للأمة فى كل عصر من ناحية ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدد الأصيل أن يضفيه على تراثه من غنى وجده ، وما يفجر فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية فى كل العصور من ناحية ثانية .

وأخيرا لعل هذا المسح السريع لظاهر توظيف التراث فى شعرنا المعاصر يستطيع أن يغرى نقادنا ودارسينا بمزيد من الاهتمام بهذه الظاهرة ودراستها وتقويمها بقدر أكبر من التوسع والتعمق .

وجوه الملك الضليل

فى ديوان عز الدين المناصرة «ياعنب الخليل»*

مدخل : (المناصرة وقضية الموروث) :

محمد عز الدين المناصرة واحد من شعرائنا الذين يضربون بجذورهم الفنية والفكرية والوجدانية فى أرض تراث عريق شديد الغنى والخصوبة ، ويمتاحون من ينابيع هذا التراث وكنوزه السخية مايغنون به تجاربهم ورؤاهم المعاصرة من أدوات ووسائل وأطر فنية ، متوسلين إلى وجدانات جماهيرهم بمالمعطيات التراث من قداسة فى نفوس هذه الجماهير ولصوق بوجداناتهم ، مستغلين ما اكتسبته هذه المعطيات على مر العصور من طاقات إيحائية ، وما ارتبط بها من دلالات نفسية وفكرية ووجدانية .

وبهذا الصنيع يؤصل هؤلاء الشعراء تجاربهم المعاصرة عن طريق ربطها بجذورها وأصولها العميقة فى تراثهم العريق ، وهم فى الوقت ذاته يحققون ذلك التفاعل الخلاق بين الشاعر وموروثه ، فى إطار علاقة خصبة يتبادل فيها الشعراء وموروثهم التأثير والتأثر ، الأخذ والعطاء؛ فهم في الوقت الذى يسترفدون فيه موروثهم موضوعات وأدوات وأطرا ووسائل فنية متنوعة يوظفونها لتجسيد ملامح رؤاهم الشعرية المعاصرة يفجرون فى هذا التراث طاقات متجددة ، ويكتشفون مافيه من قدرات دائمة على العطاء والتجدد ، ويضفون عليه من حيوية رؤاهم المعاصرة وطزاجتها وحرارتها وجدتها مايبعث الشباب والقوة فى أوصال هذا التراث ، وهكذا يتم هذا التفاعل الخلاق بين الماضى والحاضر ، وبين الشاعر والموروث ، وتستمر تلك الحركة المزدوجة من التراث وإليه ، فيظل التراث حياً،

* نشر دار الدعوة . سنة ١٩٧٠ .

ومستمراً فى الحاضر بامتزاجه برؤى الشعراء المعاصرة المتجددة ، وتكتسب هذه الرؤى فى نفس الوقت أصالة وعراقة باتصالها بأعرق الجذور وآصلها ، وتكتسب غنى متجدداً بما تمتاحه من كنوز التراث من معطيات بالغة الغنى ورحيبة الإشعاع.

المناصرة واحد من هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا وجدانيا وفكريا وفنيا بموروثهم وصدروا عنه ، فهولا ينى ينعطف على هذا الموروث ليستخرج من كنوزه مايغنى به رؤيته المعاصرة ويؤصلها ، ولعل فى طبيعة تجربة المناصرة الحياتية والوجدانية مايفسر سر هذا الارتباط الوثيق بالتراث ، فقد عاش – على المستوين الواقعى والوجدانى – تجربة الغربة والتشرد والنفى منذ طفولته ، الأمر الذى ولد فى أعماقه إحساسا ثقيلا بالحاجة إلي الانتماء ، حيث نشأ فوجد نفسه – كفلسطينى – إنساناً بدون وطن ... بدون أرض ... بدون جذور .... بدون هوية ، وهكذا وجد نفسه وقد فقد كل منابع الانتماء ، وانبتّ عن كل الجذور والأصول ، فكان طبيعيا والأمر كذلك أن يتوق إلى الانتماء إلى أية جذور ، والارتباط بأية أصول ، وقد وجد فى موروثه العريق – على المستوين التاريخى والفنى – الأصول الراسخة التى ينشدها ويتكىء عليها ، والأرض العريقة التى يستطيع أن يضرب بجذوره فيها ، ومن ثم عكف على هذا التراث يربط به أسبابه ويوثق به صلاته ، ويمتاح منه ويمنحه ، ويتبادل معه الأخذ والعطاء فى إطار تلك العلاقة الخصبة التى سبقت الإشارة إليها .

وليس صدفة أن يتواقت انتماء المناصرة إلى موروثه وارتباطه به مع انتمائه – على المستوى الوجدانى – إلى قضيته وأرضه ، فالانتماءان يصدران معا عن نبع واحد ، هو إحساس الشاعر بالحاجة إلى الانتماء ، وبحثه عن مصادر انتماء جديدة غير تلك التى حرم منها ، ومن ثم تواقت الانتماءان ، أو بعبارة أدق تعاقبا ، إذ تأخر أحدهما عن الآخر قليلا .

كان هذا مدخلا لابد منه قبل أن نلج تجربة الملك الضليل فى هذا الديوان ، ونجوس خلال عوالمها الرحيبة ، حتى يمكننا أن ندرك أبعاد تلك التجربة التى تصدر أساسا عن هذا الانتماء المزدوج إلى الأرض وإلى الموروث ، وحتى نفهم قبل ذلك سر تلك المقتبسات التراثية التى صدر بها الشاعر ديوانه كمدخل له ، فليست تلك المقتبسات حلية خارجية يزين بها الشاعر صدر ديوانه ، وليست حذلقة مدعية كتلك التى تعودها بعض شعرائنا من تصدير أعمالهم الشعرية باقتباسات تراثية دخيلة لاتمت إلى عالم أعمالهم الشعرية بأية صلة . الاقتباسات التراثية فى صدر «ياعنب الخليل» مفاتيح ضرورية لفهم الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، ومداخل أساسية لعوالم هذه الرؤية ، وعلامات هادية على طريق رحلة الشاعر الشعرية فى هذا الديوان ، خصوصا تلك الاقتباسات المستمدة من موروث الملك الضليل - امرىء القيس بن حجر الكندى - أروع ما اكتشف المناصرة من كنوز التراث ، فقد وجد المناصرة فى ملامح شخصية الملك الضليل ، وفى أبعاد تجربته الحياتية والوجدانية والنفسية ما يتراسل مع ملامح شخصيته وأبعاد تجربته هو الخاصة ، ومن ثم فقد عقد مع هذه الشخصية أواصر صلة حميمة وراح يمتاح من موروثها الخصب مايجسد به أبعاد رؤيته الشعرية ، وملامحها الوجدانية والفكرية ، وهذا مادفعنا إلى الولوج إلى عالم المناصرة الشعرى فى هذا الديوان من خلال شخصية الملك الضليل امرىء القيس ، فليس الملك الضليل سوى شاعرنا المناصرة .

ليس غريبا إذن أن يقدم المناصرة ديوانه بهذه الطائفة من المقتبسات التراثية ، وليس غريبا أن تكون المقتبسات الأربعة الأولى منها من تراث الملك الضليل - شعراً ونثراً - وليس غريباً أخيرا أن يكون آخر المقتبسات الأحد عشر التى صدر بها الشاعر ديوانه بيت قيس بن الحدادية :

فيوماى يوم فى الحديد مسربلا ويوم مع البيض الأوانس لاهيا

وهو كما لايخفى ليس سوى المقابل الشعرى لعبارة امرىء القيس الشهيرة «اليوم خمر ، وغداً أمر» ، وهى العبارة التى جعلها المناصرة ثانية مقدماته بعد عبارة امرىء القيس الأخرى التى قالها فى نفس المناسبة «ضيعنى أبى صغيراً ، وحملنى دمه كبيراً » مباشرة . ولقد كان الشاعر موفقا فى تصدير مقتبساته بهذه العبارة الأخيرة ، لأنها تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية فى هذا الديوان ، وهما الإحساس بالضياع الذى فرض عليه ولايدله فيه ، ثم إحساسه بثقل التبعة الملقاة على عاتقه – تبعة دم وطنه القتيل – دون أن يزر وزرها ، فسوف نرى أن نغمة الإحساس بالضياع والنفى هى أعلى النغمات فى هذا الديوان ، تليها أو تواكبها نغمة الشعور بثقل العبء وفداحته ، وسوف نرى أن كل النغمات الأخرى فى الديوان تنويعات على هاتين النغمتين الأساسيتين .

بقى قبل أن نلج عالم الملك الضليل المعاصر عز الدين المناصرة فى ديوانه «ياعنب الخليل » أن نتعرف على الملامح التراثية لشخصية الملك الضليل ، وأن نقف على أبعاد مأساته .

الأبعاد التراثية لشخصية الملك الضليل :

الملك الضليل هو امرؤ القيس بن حجر الكندى أشهر شعراء الجاهلية ، وابن الملوك المدلل المترف ، فأبوه حجر كان ملكا على أسد وغطفان ، وفى كنفه نشأ امرؤ القيس كما ينشأ كل أبناء الملوك مرفهاً مدللا ، ينفق جل وقته فى العبث والمجون وقول الشعر حتى ضاق به والده فطرده ، فظل يتقلب بين الأحياء والقبائل مع طائفة من لداته المترفين ، عاكفا على ماكان عليه من ضروب اللهو والشرب والصيد وقول الشعر .

وفى هذه الأثناء حدث نزاع بين حجر أبى امرىء القيس وبين بنى أسد نتيجة طغيانه عليهم ، وتنكيله بساداتهم وأشرافهم ، وانتهى هذا النزاع بمقتل حجر فى

الوقت الذى كان فيه ابنه هائما على وجهه فى البلاد يعاقر ضروب الملذات ، وقد بلغه نعى أبيه وهو بدمون - من بلاد الشام أو اليمن - مكبٌ على مجونه ولهوه ، فقال عبارته المشهورة التى صدر بها المناصرة مقتبساته : «ضيعنى أبى صغيراً وحملنى دمه كبيراً ، لاصحو اليوم ولاسكر غداً ، اليوم خمر وغداً أمر» وكان امرؤ القيس حين بلغه نبأ مصرع أبيه فى الخامسة والعشرين من عمره تقريباً ، ولما أفاق حرم على نفسه ملاذ الحياة حتى يثأر لأبيه ، وتوزعت حياته بعد ذلك بين رثاء أبيه والبكاء عليه وبين السعى وراء ثأره ، حيث طاف على القبائل يستنصرها ويستنفرها ، ويستحثها على مساعدته فى طلب الثأر لأبيه . وقد ساعدته بعض القبائل - كبكر وتغلب - حتى أدرك بعض ثأره من بنى أسد حلفائهم ، ولكن ماأدركه من الثأر لم يشف غليله تماماً فعاد من جديد يطوف بالقبائل يستنجد بها فينجده بعضها ويخذله بعضها ، وكان أعداؤه بنو أسد قد استجاروا بالملك المنذر الثالث فأجارهم ، وأرسل جيوشه وراء امرىء القيس فتشرد هذا الأخير بين القبائل يستجير بأمرائها وشيوخها فيبسط عليه بعضهم حمايته ، ويرفضه بعضهم الآخر ويسلمه ، حتى عرف بالملك الضليل .

وأخيرا لجأ امرؤ القيس إلى قيصر الروم (يوستنيانوس قيصر ٥٢٧ - ٥٦٥م) بعد أن تبادل معه السفارات والوساطات ، وبعد أن طلب من حلفائه فى شبه الجزيرة مساعدته ، ثم سافر بنفسه إلى بيزنطة حيث قضى فترة فى بلاط القيصر ، ثم عاد إلى شبه الجزيرة فى جيش جهزه له القيصر ، ولكنه فى طريق عودته أصيب بمرض شبيه بالجدرى فتقرح جسمه حتى عرف بذى القروح ، ويقال إن القيصر أهداه حلة مسمومة - نتيجة لسعى بعض الوشاة بينهما - فلما لبسها امرؤ القيس تساقط لحمه وسرى فى جسمه السم ، وأدركه أجله فى أنقرة ، فدفن فى سفح جبل هناك يقال له «عسيب» ، وتحكى بعض الروايات أنه كان فى سفح ذلك الجبل قبر لإحدى بنات الملوك ، وتضيف الرواية أن امرأ القيس لما عرف قصتها قال بيتيه المشهورين :

أجارتنا إن المزار قريب وإنى مقيم ماأقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب

هذه هى مأساة الملك الضليل التراثى : امرىء القيس بن حجر سليل ملوك كندة ونجد ، ويمكننا من هذا الاستعراض السريع لحياة امرىء القيس أن نميز بين مرحلتين أساسيتين من مراحل حياته ؛ مرحلة ماقبل موت حجر ، ومرحلة مابعد موته ، وأبرز ملامح المرحلة الأولى اللهو والمجون واللامبالاة ، ثم الضياع المترف القريبر ، أما المرحلة الثانية فأبرز ملامحها الفجيعة والحزن والبكاء والسعى وراء الثأر، واليأس ، والهزيمة .

وتطل علينا من حياة امرىء القيس بمرحلتيها خمسة وجوه للملك الضليل ، هى : وجه اللاهى اللامبالى ، ووجه الضائع الشريد ، ووجه الموتور الساعى وراء الثأر ، ووجه المفجوع النادب ، ووجه اليائس المهزوم . على أنه ربما امتزجت فى بعض الأحيان ملامح وجهين أو أكثر من وجوه الملك الضليل ، وربما طغت ملامح وجه من الوجوه وبخاصة الوجه اللاهى على ملامح بقية الوجوه ، بحيث نستطيع أن نلمح فى كل وجه من الوجوه الأربعة الأخرى قسمة أو أكثر من قسمات هذا الوجه اللاهى وسوف نجد أن تجربة عز الدين المناصرة فى هذا الديوان تحمل كل ملامح تجربة امرىء القيس وكل أبعادها .

أبعاد تجربة الملك الضليل فى الديوان :

لم يستعر عز الدين المناصرة شخصية امرىء القيس - ولاموروثا من موروثاتها- استعارة مباشرة فى الديوان إلا فى ثلاث قصائد فقط ، هى : «قفابك» و «المقهى الرمادى» و «تظاهرة» - وهى جزء من قصيدة طويلة بعنوان «أضاعونى» لم يثبتها الشاعر كاملة فى الديوان مع أنها تستلهم كل تراث الملك الضليل ، وتمثل

قسمة من أهم القسمات العامة للرؤية الشعرية فى هذا الديوان- وعلى الرغم من أن الشاعر لم يستعر من تراث الملك الضليل استعارة مباشرة فى غير هذه القصائد الثلاث فإن شخصية الملك الضليل تبسط ظلالها وإيحاءاتها على كل قصائد الديوان ، ولاتنى تطالعنا من كل قصيدة بوجه أو بآخر من وجوهها ، بحيث تصلح هذه الشخصية عنوانا على تجربه الشاعر فى هذا الديوان .

لقد وجد المناصرة فى ملامح تجربة امرىء القيس الشاعر بكل أبعادها مايحمل أدق ملامح تجربته هو الحياتية والوجدانية التى تتعانق فيها أبعاد مأساة الملك الضليل الخمسة :اللامبالاة واللهو ، الضياع والتشرد ، الفجيعة والبكاء ، الوتر والسعى وراء الثأر ، اليأس والهزيمة . فالمناصرة نفسه هو الفتى اللاهى اللامبالى – «الولد السفيه» على حد تعبيره – وهو الإنسان الضائع الشريد فى المدن والبلاد ، وهو الفلسطينى الموتور الذى نشأ فوجد وطنه مسلوبا وعاش هو يحمل مأساته وثأره ، وهو الإنسان المفجوع الذى رثى وطنه أحر الرثاء وأصدقه وأشجاه ، وهو أخيرا اليائس المهزوم الذى خذلته المدن والقبائل والقياصرة ، فانكفأ على أحزانه وقد تشابهت فى عينيه الطرق والمسالك وتشابكت ، فليس غريبا إذن أن يعكف عز الدين على موروث الملك الضليل ، وأن يتخذه معبرا أساسيا لرؤيته الشعرية إلى الجماهير ، وليس غريبا أن تكون هذه الشخصية هى إطار دراستنا لهذا الديوان ، ومنطلقها لارتياد عوالم الرؤية الشعرية فيه .

ولكن ينبغى علينا -قبل الولوج إلى عالم المناصرة الشعرى فى «ياعنب الخليل»- الإشارة إلى أنه إذا كا مقتل حجر يمثل مرحلة انتقال حاسمة فى حياة امرىء القيس، وإذا كانت عبارته المشهورة «اليوم خمر ، وغدا أمر» تقوم فاصلا صارما بين المرحلة الأولى من حياته بوجهها اللاهى وبعض ملامح وجهها الضائع ، والمرحلة

الثانية بوجوهها : الموتور ، والنادب ، والمهزوم ، وبعض ملامح وجهها الضائع - إذا كان الأمر كذلك بالنسبة لتجربة امرىء القيس فإن تجربة ضليلنا المناصرة لاتحتوي علي مثل هذه الفواصل الحاسمة ، ومن ثم فإن وجوه الملك الضليل فى ديوان «ياعنب الخليل» ليست فى تميز وجوه الملك الضليل امرىء القيس وتحدد ملامحها ، فنحن نرى امتزاج ملامح وجهين أو أكثر ، أوطغيان ملامح وجه ماعلى بقية الوجوه أمرا شديد الشيوع فى الديوان ، وإذا كان الوجه اللاهى فى حياة امرىء القيس هو أكثر الوجوه طغيانا علي تجربته بوجوهها الأخرى -رغم تميزها المحسوس- فإن الوجه الشريد ، والوجه اليائس المهزوم هما أكثر الوجوه فى تجربة المناصرة الضليل بروزا وطغيانا على الوجوه الأخرى ، حتى لانكاد نعثر على وجه من الوجوه الثلاثة الباقية لايحمل ملمحا أو أكثر من ملامح هذين الوجهين .

والآن ... إلى وجوه الملك الضليل فى الديوان :

أ - وجه اللاهى اللامبالى :

إذا كان وجه اللاهى اللامبالى هو أكثر الوجوه بروزا فى تجربة امرىء القيس فهو أكثرها تواريا وخفوتا فى تجربة المناصرة ، فقد تحمل عبء نكبته منذ الصغر ، فلم يكن لديه وقت كبير للهو والمجون ، وإذا كان لهو امرىء القيس لهوا عربيدا مستهترا لأنه لهو الإنسان المترف المدلل القرير ، فإن لهو ضليلنا المناصرة لهو جاد - إذا استقام هذا التعبير - لهو كاسف حزين، حيث لم يتقلب شاعرنا فيما تقلب فيه امرؤ القيس من أعطاف النعيم والرفاهية . لهو المناصرة لهو برىء لايتجاوز الغناء العذرى الرقّاف لفروتا (رسالة إلى فروتا) ، أو تبادل مواعيد طفولية بريئة - مهما حاول المناصرة أن يضفى عليها ملامح من مغامرات ابن أبى ربيعة الداعرة - مع جارته الصبية ذات العيون الزرقاء كعيون مريم العذراء ، حيث تطلب منه جارته البريئة اللعوب أن ينتهز فرصة احتفال دينى ليهبط عليها «كهبوط الندى ليلة لاناه

ولازاجر ، كما طلبت صاحبة عمر بن أبى ربيعة – الابن البكر للوجه اللاهى من وجوه امرىء القيس – منه :

قالت : غدا نسير فى خشوع

لسيد البرية

فكن لماأقوله مطيع

و «اسقط علينا كالندى » فى ليلة التطهير

من فوق ألف سور

موعدنا كنيسة القيامة

(كنيسة القيامة)

وهو – لهو المناصرة – لايتجاوز أخيرا التسكع على أرصفة المقهى الرمادى – وهو مقهى الفيشاوى الشهير بحى الحسين – حيث يأتيه يصطاد السويعات اصطيادا مع أولئك الذين يفدون إلى ذلك المقهى مع الليل ، وفى أعينهم ظمأ للدفء فى أحضانه . (المقهى الرمادى) .

على أن هذا الوجه اللاهى – على براءته – من وجوه ضليلنا المناصرة كثيرا ماتطغى عليه ملامح الوجوه الحزينة الأخرى للملك الضليل ، فيغدو هذا الجانب اللاهى الغرير وجها من وجوه مأساة المناصرة ، وبعدا من أبعادها الفاجعة ؛ فموعده الطفولى اللاهى البرىء مع طفلته فى كنيسة القيامة تحرمه منه قوى البغى والطغيان التى حرمته من أرضه ، فقد :

.... جاء صيف خطر الأنياب

أغلق فى وجوهنا الأبواب

أغلق باب الإثم والرحمة فى وجوهنا

(كنيسة القيامة)

وحتى فى لحظات تسكعه على المقهى الرمادى :

تهتف الغربة فى الأعماق ... تزداد عنادا

أيها السارون فى منتصف الليل ، وفى أعينكم

ظمأ للدفء فى أحضان مقهى

لتعبوا من صفاء الليل كأس الحزن مكرورا معادا

(المقهى الرمادى)

فاللهو فى تجربة المناصرة فى بعض صوره لون من الهروب ، هروب من مأساته التى يحملها فى أعماقه أنى تسكع ، والتى تطارده أحزانها أنى هرب ، فمن كل صخب المقهى الرمادى وضجيجه لايمس وجدانه سوى أصداء أغنيتين حزينتين، تتحدث إحداهما إلى زهر البنفسج منكرة عليه أن يكون مصدرا للبهجة والفرح وهو زهر حزين «ليه يابنفسج بتبهج وانت زهر حزين؟» ، ويوظف الشاعر أصداء هذه الأغنية الشعورية توظيفا بارعا فى تجسيد ذلك الشجن العميق الذى أثارته فى أعماقه :

أيها الزهر الحزين

رغم هذا أنت تبهج

فاترك الأحزان ياأزرق ، دعها للسنين

آه لو تعرف حزن الآخرين

أيها الزهر الحزين

أما الأغنية الثانية التى مست أصداؤها وجدان الشاعر فى ضجيج المقهى الرمادى فهى تلك الأغنية الفولكلورية الشجية «آه ياعزيز عينى ، وأنا بدى أروّح بلدى» ، وتختلط أصداء هذه الأغنية فى وجدان الشاعر بأصداء ذلك البيت القديم الحزين :

ولى كبد مجروحة ، من يبيعنى بها كبدا ليست بذات قروح

تمتزج كل هذه الأصداء وتختلط فى وجدان الشاعر على هذا النحو البارع .

والمغنى

كان فى المقهى يغنى :

ياعزيز العين إنى

لتراب الشام مشتاق وفى قلبى جروح

– من ترى منكم يبيع الآن لى

كبداً دون قروح ؟!

(المقهى الرمادى)

وهذه الصورة الأخيرة – صورة الكبد الجريح التى يتمنى الشاعر أن يبيعها – من الصور التى افتتن بها المناصرة ، الأمر الذى يشى بعمق مصدرها فى وجدانه ، فهو فى مقطع «ناطور – أ» من قصيدة (ناطوران) يكرر نفس الصورة : «أواه ياكبدى الجريح . من يشتريك فأستريح» .

لهو ضليلنا المناصرة إذن موقف ، موقف احتجاج ضد أولئك الذين حرموا الشاعر من الانتماء النضالى إلى أرضه وتحمل تبعة قضيتها ، ليتاجروا هم بهذه القضية على منابر الخطب وموائد المساومات ، وأروقة الحكمة الكسيحة ، ولذلك

فإننا كثيراً مانجد هذا الوجه اللاهى اللامبالى يكتسى ملامح ساخرة حادة ، ويستعير لسـانا لاذعـا ليسلق به أولئـك حولوا قـضيـته إلى خطب حماسية جـوفاء ، وحـكم كسيحة :

وأقول اليوم خمر ، وغداً ... ياغرباء

اسكتوا ياغرباء

فوراء الثأر منا خطباء

ووراء الثأر منا حكماء

(المقهى الرمادى)

وتلك صورة أخرى من الصور التى افتتن بها المناصرة ، والتى مهر فى توظيف التراث لتوليدها من خلال المقابلة بين لحظة تراثية باهرة ولحظة معاصرة منطفئة ، مثل تلك المفارقة التصويرية الساخرة التى تطالعنا من الأبيات السابقة ، ومن قول الشاعر من قصيدة أخرى :

لايسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى تراق على جوانبه الخطب

(قصيدة «أضاعونى» التى لم تنشر كاملة فى الديوان)

وسندرك مافى الصورتين من مفارقة ساخرة مريرة حين ندرك أن الشاعر يستلهم فى الأبيات الأولى نصيين تراثيين ارتبطا بمعانى الحزم والإصرار الجاد فى طلب الثأر ، وأول هذين النصين عبارة امرىء القيس «اليوم خمر ، وغدا أمر» بكل ماتفيض به من وعيد رهيب ، وتصميم باتر على الثأر، أما ثانى النصين فهو بيت ابن أخت «تأبط شرا» من قصيدته المشهورة فى رثاء خاله والإصرار على الثأر له :

ووراء الثأر منى ابن أخت مصع عقـدته ماتحـل

بكـل مايضطـرم به هذا البيت من إصرار عنيـدعلى طـلب الثأر ، ومـن خلال تحويـر الشاعر لـهذين النـصين الموروثين اسـتطاع أن يولـد هذه المفارقـة التصويـرية البارعـة ، فالأمر الرهـيب الذى تتوعـد به عبارة امرىء القيس البـاترة ، والتصـميم القـوى الذى لاتـنحل لـه عقـدة فى الـبيت قـد مسـخا إلى خـطب جـوفاء وحـكم كسيحة.

أما البيت الثانى فهو بدوره تحوير لبيت المتنبى المشهور :

لايسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتـى يراق على جـوانبه الـدم

لتولـيد هذه المفارقـة الساخرة الألـيمة . وهكذا تـتجلى لنـا براعة المنـاصرة فى استلهام موروثه ، وتوظيفة ، وتوليد أروع إمكانات التعبير منه .

وفى بعض لحظات ضعف ضليـلنا المناصرة ويأسـه يتغضن هذا الـوجه اللاهى اللامبالى من وجوه تجربته بملامح اليأس الانتحارى المهزوم ، ويغدو اللهو واللامبالاة موقفا انـتحاريا يتخـلص به الشاعر مـن ثقل اليأس والإحسـاس بالهزيمة التى تبهظ كيانه حين يخذله أنصاره ويحس بالعجز :

مقيم هنا أشرب الخمر حتى الأبد

وحتى تدق المسامير فى النعش .... لاتحملوا الشعراء

دعونى على زق خمر..وخلوا يدى تحمل الكأس..حتى تطاول رأس المجرة

ولاتطلبو الثأر ياآل حجر ، فإنى قتيل العذارى

وكأس من الخمر ، لم أدخل الحرب مرة

(قفانبك)

والشـاعر هـنا يـنظر أيـضا إلـى عبـارة امرىء الـقيس «الـيوم خـمر وغـدا أمر»

ويستلهمـها استلهاما عكسيـا ، وإن كانت هذه الملامح اليائسة العاجزة لاتلبث أن تغادر هذا الـوجه اللاهى من وجوه المـلك الضليل لـتر تسم على وجـوهه الأخرى . ولتـحتل هـذا الوجه اللاهـى ملامح وجـه آخر من وجـوه الملك الضـليل وهـو وجه الموتور الباحث عن ثأر أبيه ، وجه «وغداً أمر» .. وجه الملك الضليل الأصيل .

سأشرب طيلة يومى ، سأشرب حتى ولو كانت الكأس مرة

فمن أجل غزلان وجرة

غدا أدخل الحرب أول مرة

(نفس القصيدة)

هذا هوالوجـه اللاهى من وجوه الملك الضـليل فى تجربة المناصـرة ، الذى رأينا أنه – عـلى جـديته – ليـس أكثر هذه الـوجوه شيوعـا فى الـديوان ، وأنـه كثـيرا مايكتسى بملامح بقية وجوه الضليل الأخرى .

٣- وجه الضائع الشريد :

لقد تنـكر الملك حجر لابنـه فطرده وشرده ، وضيعـه صغيرا – على حد تـعبير امرىء القـيس – ولكن الملـك الضليل كـان وفيا لأبيـه فلم يتنـكر له بل حمـل همه كبيـرا – على حد تعبيره أيضا – فـكان من بين إخوتـه حامل لواء الدعـوة إلى ثأر أبيه، ووزع حياته بعد موته بين رثائه وطلب ثأره . وكذلك ضليلنا المناصرة ضيعه وطنه صغيرا وشرده ، ولكـنه حمل همومه كبيرا ، وكان حمله لـهذه الهموم وجها آخر من وجوه ضياعه .

على أن ضياع المـناصرة لم يكن فى ترف ضـياع الملك الضليل امـرىء القيس –على الأقـل فى شطره الأول فـى حياة أبيه – فـقد كان جاه المـلك حجر الـعريض يبسط ظلاله الوارفة على ابنه أنى رحـل أو حل ، فكان ضياع امرىء القيس ضياعا

مرفها قريرا ، نتـاجه هذا الجانب العابث المترف من تراث امرىء القيس الشعرى .
أما وطن المناصرة الذى ضيعه فلم يستطع أن يبسط عليه إلا ظلال مـأساته الثقيلة ، فعاش يعانى ، ضيـاعه الخاص ، وضياع وطـنه ، وامتزج الـضياعان فـى رؤياه فى إحساس واحد ثقيل يلون بظلالـه الحزينة حتى أكـثر شعر المناصرة فـرحاً وإشراقا ، فالشاعر يـحمل مأساة وطنه وضيـاعه أنى ارتحل ، ويرى فى ضياعـه الخاص مظهرا من ضياع وطنه ، ولذلك يكثر فى الديوان امـتزاج ملامح هذا الوجه الضائع الشريد بملامح الوجه المـفجوع النادب ، والوجه المهـزوم اليائس . يحمل الشـاعر إحساسه هذا بالضياع إلى عزيزة تنتظره :

سنة بعد سنة

ستعيشين مع الحزن سنة

وانتظار الطفل أن يرجع من غربته بعد سنة

يذرع الحانات والمقهى الذى يعرفه

باحثا عن سوسنة

فى عيون الحطب الجوفاء فى بحر الوعدد الآسنة

(مقطع «الألسنة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

إنه فى ضياعه وتشرده يبحث عن ومضة أمل ، وهو يحس أن عثوره على ذاته رهن بالعثور على وطنه ، ومن ثم فهو حين ينشد عودته إنما ينشد معها – بل فيها – عودة الوطن .

وإذا كان امرؤ القيـس قد عثر على مـن يلقى عـليه تبعة ضياعه ، وهـو أبوه –الذى ضيعه صغيراً ، وحمله دمه كبيراً – فإن موقف المناصرة لم يكن بهذا اليسر ، ففـى بعض الأحـيان يخيـل إليه أن أهـله هم الـذين أضاعوه ، ويـصبح «الأهـل» هم

المعادل الوجدانى فى تجربة ضياع المناصرة للملك حجر فى تجربة امرىء القيس :

وأعمامى يهزون المنابر ، آه ... ماارتجوا ، ومالرتاعوا

مضت سنتان .. قال الشاعر المنفى حين بكى :

«أضاعونى ... وأى فتى أضاعوا»

(أضاعونى)

ولكنه فى أحيان أخرى يحس أن المسئول عن ضياعه هو الوطن ذاته ، الذى حمله تبعة مأساته ، وألقى على كاهله الغض أثقال نكبته الثقيلة :

رحلت ... وحملتنى عبء هذا النبأ

رحلت ... وحملتنى عبء هذا النبأ

(قفانبك)

وهكذا يتذبذب – فى تجربة المناصرة– المعادل الوجدانى للملك المقتول حجر– فى تجربة امرىء القيس – مابين الوطن الضائع ، والأهل الذين أضاعوه .

ويبلغ الوجه الضائع لضليلنا المناصرة في الديوان ذروة تمزقه وعذابه حين يتكشف وجهه اللاهى عن قناع خادع يستتر به هذا الوجه الضائع الحزين ، فاللهو ذاته قسمة من قسمات هذا الوجه الضائع المعذب .

ويأتي المساء

كئوس مبعثرة ... لم يعد صفاء الليالى صفاء

وأشربه سأماً دون معنى،هباء

(قفانبك)

وما أشجى هذا التبرير الأسيان الذى يسرر به المناصرة تردده على المقهى الرمادى ، وما أفجعه ، حين يرد على تساؤل جارته المرتاب عن طبيعة رحلته كل مساء :

كلما يا جارتى جاء المساء

تسألين :

أين يمضى الملك الضليل فى كل مساء

ربما يحمله التيار ، يمضى فى دروب الساقطين

أنت لا تدرين أين ..

أول الليل أجر الخطو .. لا تدرين أين

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانه قرب الحسين

(المقهى الرمادى)

إن الملك الضليل – امرأ القيس – لم يتنكر لأبيه رغم أنه أضاعه وشرده ، فظل حريصا على الانتماء إليه والارتباط بذكراه ، لأن فى الانتماء إليه تحقيقا لذاته ... فى الانتماء إلى حجر ملجأ من الضياع . وكذلك شاعرنا الضليل لم يتنكر لوطنه – رغم أنه أضاعه وشرده – فظل وفيا له ، حريصا على تأكيد انتمائه إليه – على المستويين الوجدانى والفنى – لأن فى الانتماء إلى هذا الوطن – ولو وجدانيا أو فنيا– ملجأ روحيا على الأقل مما يعانيه المناصرة من ضياع وغربة وتشرد . وقد اتخذ هذا الانتماء على مستوييه السابقين مظاهر وصيغا عديدة :

فعلى المستوى الوجدانى تمثل هذا الانتماء والإصرار على تأكيده فى ذلك الحرص الدؤوب من المناصرة على تجلية الملامح الأصلية العريقة لهذا الوطن ، وعلى

إبراز الأرومة التى ينتسبان إليها معا – الشاعر والوطن – وهى الأرومة الكنعانية ، فهو حريص طوال الديوان على إضفاء الملامح الكنعانية على كل وجوه رؤيته الشعرية وجوانبها ؛ ففلسطين عنده «أرض كنعان » والخليل «حبرون» – وهو اسمها الكنعانى القديم – ويتردد اسم «كنعان» بكثرة واضحة فى الديوان ؛ فشهادات الثبوت «نقوش كنعانية » والشاعر الفلسطينى ناهض الريس « شاعر كنعانى » وآخر قصائد الديوان تحمل عنوان «من أغانى الكنعانيين » .

وهذا الإصرار على إضفاء الملامح الكنعانية على رؤية الشاعر فى الديوان يمثل بعداً من أبعاد القضية فى وجدان المناصرة وفكره ، فهو – فوق كونه مظهراً من مظاهر حرص الشاعر على الانتماء إلى وطنه – يمثل حجته التى يدحض بها دعوى عبرانية فلسطين ، يمثل – على المستوى الفنى – دليله على نسبه الملك الضليل إلى أبيه الوطن .

وحرص المناصرة على تجلية هذا الوجه العريق لايقتصر على مجرد إضفاء هذه الملامح الكنعانية المتناثرة على بعض أبعاد رؤيته ، وإنما يبذل جهدا كبيرا وعناء شديدا فى سبيل تحقيق هذه الغاية :

ويصيح الشجر الملتف فى الليل الصموت

يسأل الأطلال عن آثار جدى

تحتها كل شهادات الثبوت

نقشوها فى صخور غمرتها الريح فى صدر الترائب

وتقولون بأن الرمز فى واد بعيد

وأنا أحفر .. حتى يولد النقش وجدى من جديد

(مقطع «شهادات الثبوت:نقوش كنعانية »من قصيدة « فى الرد على الأحبة»)

ولنلاحظ أولا دلالة العنوان حيث تعادل النقوش الكنعانية فى هذا الديوان شهادات الثبوت ... ثبوت نسبة الشاعر إلى وطنه «فلسطين» ، أو ثبوت نسبة الملك الضليل إلى أبيه .

ولنلاحظ ثانيا مدى الجهد والعناء الذى يبذله الشاعر فى سبيل تجلية هذا الوجه الذى طمره تراب السنين ، وغمرته الريح فى صلب الترائب ، وكيف «يحفر» حتى يبرز هذا الوجه .

ولنلاحظ أخيرا أن إبراز هذا الوجه عملية ميلاد جديد ؛ فالنقش والجد يولدان من جديد بكل مايتلبس به الميلاد الجديد من آلام المخاض وعذاباته .

وثمة مظهر آخر فى الديوان لحرص الشاعر على تأكيد انتمائه إلى الوطن – على المستوى الوجدانى – يتمثل فى تلك الرغبة الملحة الحارة فى أن يحيا على تراب ذلك الوطن ، ولو مظهرا مهملا من مظاهر طبيعته :

لو أننى قمر فى الشام مرتحل

لو أننى قمر

لو أننى حجر فى الشام منغرس

لو أننى حجر

(مقطع «قمر الشام» من قصيدة «فى الرد على الأحبة») .

وتمثل هذه الرغبة معنى آخر من المعانى التى تلح علي وجدان المناصرة ، والتى ولع بترديدها تعبيرا عن عمق جذورها فى رؤيته الشعرية ، وعن رحابة المساحة التى تحتلها من وجدانه ، فهو يكرر نفس المعنى فى مقطع آخر من مقاطع نفس القصيدة:

ليتنى كنت نقوشا فى قرى دورا وفى تربة لوط

أو جدارا فارع الطول يغنى للسقوط

ليتنى بئر سبيل

ليتنى حارس أعناب مع الصيف أغنى قرب أحراش الخليل

ليتنى كنت بحيرة

من بحيرات الخليل

(مقطع «إلى شاعر فى الأسر من شاعر فى المنفى» من نفس القصيدة)

ويعكس تكرار الشاعر لأداة التمنى - «لو أننى» فى النموذج الأول ، و«ليتنى» فى النموذج الثانى - مدى إلحاح هذه الأمنية عل خاطره ، وسيطرتها على فكره.

ومظهر أخير من مظاهر حرص الشاعر على تأكيد انتمائه إلى وطنه على المستوى الوجدانى يتمثل فى ذلك السعى الدءوب المعذب وراء ثأره، وذلك السعى وجه وحده من وجوه الملك الضليل فى الديوان سنعرض لملامحه وقسماته بعد قليل.

أما على المستوى الفنى فقد تمثل حرص المناصرة على تأكيد انتمائه إلى وطنه وولائه له فى عدة مظاهر أيضا ، ربما كا أبرزها حرصه على استمداد مواد تصويره وأدواته الفنية من بيئة ذلك الوطن ، وطبيعته بكل مظاهرها من أماكن وحيوان ونبات وعادات وتقاليد ... الخ ، حيث تتردد فى الديوان بكثرة لافتة للنظر أسماء الأماكن والبلاد الفلسطينية مثل : القدس ، الخليل ، الجليل ، حبرون ، دورا ، تربة لوط ، المسجد الأقصى ، كنيسة القيامة ... وغيرها ، كما تستمد كثير من الصور موادها وأدوات تشكيلها من مظاهر الطبيعة الفلسطينية وما يشيع فى هذه الطبيعة من نباتات مثل : ضفائر الزعرور ، عرائش العنب ، أزهار الحنون ، أشجار الحور ،

الزنبق البرى ، العليق ، الزيتون ، ناطور الشجر ، أحراش الخليل ... الخ . أو حيوان وطيور كالنوق والجواميس والثعالب والحمام واليمام .. إلى غير ذلك من عناصر البيئة الفلسطينية . والشاعر يعقد بينه وبين هذه الطبيعة بمظاهرها المتنوعة أواصر صلة ودود تشع بالدفء الحميم ، لأن هذه المظاهر تمثل فى رؤيته المعادل الواقعى للوطن .

كما تمثل حرص المناصرة على الانتماء إلى وطنه – على المستوى الفنى – فى مظهر آخر هو استلهامه للموروث الفلسطينى ، سواء على المستوى التاريخى الكنعانى الذى تجسد فنيا فيما سبقت الإشارة إليه من تمسك الشاعر بإضفاء كثير من الملامح الكنعانية على رؤيته ، أو على المستوى الفولكلورى المتمثل في اقتباساته المتعددة لنصوص من الفولكلور الفلسطينى – محوّرا أو غير محوّر – فى الكثير من قصائد الديوان ، بل إن عنوان الديوان ذاته «ياعنب الخليل» هو اقتباس فولكلورى ، حيث استعار الشاعر تلك الأغنية الشعبية الفلسطينية عن عنب الخليل فسمى بها إحدى قصائد الديوان ، ثم جعلها عنوانا على الديوان كله .

تلك هى ملامح الوجه الضائع المنفى للملك الضليل فى الديوان ، وتلك هى آثارها . وإن كانت هذه الملامح كثيراً ماتمتزج فى الديوان بملامح وجه آخر من وجوه الملك الضليل ، هو :

٣- وجه النادب المفجوع :

يضفى هذا الوجه قسمات على كل وجوه الملك الضليل الأخرى فى رؤية المناصرة الشعرية فى هذا الديوان ، وكان الشاعر قد فكر فى تسمية الديوان «قفانبك» وهو عنوان إحدى القصائد فى الديوان ، وعنوان هذا البعد الباكى الحزين من أبعاد الرؤية الشعرية فيه فى الوقت ذاته .

وفى مرحلة من مراحل تجربة الناصرة لم يكن شاعرنا الضليل يملك حيال وطنه القتيل سوى الرثاء والندب ، ومن ثم مضى يبكيه أحر البكاء وأفجعه :

مولاى ... نجد أصبحت خرائب

والشام والفرات والدهناء

تنتظر الكتائب

(تظاهرة)

وهو حين يتمنى أن يعيش فوق أرض وطنه ولو مظهرا من مظاهر طبيعته يحس باستحالة تحقق هذه الأمنية ، فينكفىء على ذاته حزينا مفجوعا يبكى هذا الوطن الذى تخلى عنه أهله :

لو أننى قمر ، لو أننى حجر ، لو أننى جبل

لو أننى سفن

لكننى فى بلاد الشام منزرع

أبكى على وطن قد خانه الوطن

(مقطع «قمر الشام» من قصيدة «فى الرد على الأحبة») .

وحتى أغانى هذا الوطن وأهازيجه تغدو فى سمع الشاعر أصوات عويل ترثى الوطن الضائع وتبكيه ، بدل أن تكون أغانى فرح وأهازيج سرور :

سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خليلية

تظل ترن خلف التل منسية

إذا ماانستنسمت ريحا بوادى الجوز غربية

تظل تنوح ماناح الحمام على سواقى الحب فوق ضفائر الزعرور

(ياعنب الخليل)

وقد اتخذ هذا البعد الباكى النادب فى رؤية المناصرة فى هذا الديوان مظهرين أساسيين : بكاءذاته ، بكاء وطنه ، وإن كان البعدان يمتزجان فى كثير من الأحيان حتى ليغدو بكاء أحدهما بكاء للآخر فى ذات الوقت ، فهو حين يبكى ذاته إنما يبكى ضياعه وتشرده ، وغربته عن وطنه ، وإحساسة بأنه سيموت بعيداً عن هذا الوطن الذى يتمنى أن يدفن في ثراه ، لتنبت من عظامه وأشلائه حياة جديدة فوق أرضه ، ومن ثم فهو يوصى بأن تدفن عظامه تحت كرمة من كروم هذا الوطن ، حتى تخضر من عظامه وأشلائه حياة وخصب ، وحتى يبعث هو من جديد عبر تلك الحياة الجديدة التى سوف تدب فى أوصال الوطن :

وبكيت فوق الجسر ، بين القدس فالوادى السحيق

وصرخت من يأسى ومن طول السفر

لو مات فارسك المجيد ، ومات ناطور الشجر

فادفن عظامى ياحبيبى تحت كرمتنا على الجبل العتيق

تتعتق الأيام والأعوام

ويسح فى الشام المطر

تنمو ، وتخضر العظام

فادفن عظامى وانتظر

يوما من الوادى شروقى

إنى لأخشى الموت فى المنفى ، فمن يروى عروقى ؟!

(قفانبك)

أما المظهر الثانى من مظاهر هذا الوجه النادب المفجوع من وجوه الملك الضليل فى الديوان فيتمثل فى رثاء الشاعر لكل ملامح الوطن : بلاده ، أما كنه ، مظاهر طبيعته ، ذكرياته ، على نحو مارأينا فى «قمر الشام» وفى «ياعنب الخليل».

وقد وظف المناصرة موروث امرىء القيس توظيفا بارعا فى التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته الشعرية ، حيث استخدم نفس المغانى ومنازل الأحباب والأطلال التى بكاها امرؤ القيس فى مقدماته الطللية باعتبارها معادلات رمزية لمغانى الوطن السليب ومنازل أحبابه المهجورة فيه ؛ ففى «المقهى الرمادى» ينعى المناصرة ضياع منزل الأحباب فى «سقط اللوى» بين «الدخول» فـ «حومل» :

ياساكنا سقط اللوى ، بين الدخول فحومل

قد ضاع رسم المنزل

وهى كلها مغان شهيرة بكاها امرؤ القيس كما نعرف فى مطلع معلقته . وفى قصيدة «أضاعونى» ينعى الشاعر ضياع «ماء جلجل» وتلاشى «أيام نجد» ... وهما من مغانى امرىء القيس فى شبابه اللاهى :

وماء جلجل هنا مفقود

أيام نجد ياحبيبى سافرت ولن تعود

ونلاحظ أن المناصرة يكثر من استرفاد موروث امرىء القيس فى موقف الندب والرثاء بجانبيه ؛ رثاء الوطن ، ورثاء الذات ، وهو لايكتفى فى بعض الأحيان بتوظيف معطيات جزئية من هذه الموروث كما فعل مثلا فى توظيفه لبعض المعطيات الطللية فى النماذج السابقة ، بل إنه يستعير نصوصاً كاملة من التراث الشعرى للضليل الملك مع تحوير بسيط ليرثى بها بعض أجزاء وطنه السليب ، فهو حين يريد رثاء الجولان السورية – التى أصبحت فى رؤيته جزءاً من الوطن المفقود،

وقسمة من قسمات الملك القتيل بعد أن رحبت هذه الرؤية وعمقت – عمد إلى بيتين من القصيدة الرائية التى قالها امرؤ القيس فى وصف رحلته إلى القيصر ، وهما قوله :

ولما بدت حوران والآل دونها نظرت فلم تبصر بعينيك منظراً
تقطع أسباب اللبانة بيننا عشية جاوزنا حماة وشيزرا

فأجرى فيهما تحويرا طفيفا ليصبحا من أشجى ماقيل فى رثاء «الجولان» الضائعة ، وفى إدانة من أضاعها :

ولما بدت جولان فى الأفق طفلة نظرت فلم تنظر بعينيك للردى
تقطع أسباب المودة بيننا عشية سلمناك طوعا إلى العدا

(أضاعونى)

أما حين يرثى ضليلنا المناصرة نفسه وضياعه وغربته فإنه لاينسى أيضا أن يسترفد تراث سلفه ، ويوظف معطياته توظيفا فنياً ؛ ففى قصيدة «قفانبك» التى يرثى فيها نفسه ، ويبكى غربته السوداء يقول :

أكلتنى الغربة السوداء ياقبر «عسيب»
جارتى ... إنا غريبان بوادى الغرباء
نبعث الشعر ، ونحمى أنقرة
أيها الوادى الخصيب
ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة
ياحمامات السهوب

أبلغى عنى التحية

قبل موتى للحبيب

وهو يسترفد هنا بيتى الملك الضليل اللذين سبقت الإشارة إليها ، واللذين قالهما امرؤ القيس حين سقط صريع المرض فى طريق عودته من عند القيصر ، وعرف قصة جارته ابنة الملوك المدفونة فى سفح جبل «عسيب» – وهو نفس الجبل الذى دفن امرؤ القيس فى سفحه :

أجارتنا إن المزار قريب وإنى مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب

هذا هو وجه الملك الضليل النادب المفجوع الذى يعد أكثر وجوه الضليل الخمسة فى الديوان امتزاجا بالوجوه الباقية الأخرى ، حيث لم يترك وجها منها لم يلق عليه بظل من ظلاله الحزينة .

٤- وجه الموتور الساعى وراء الثأر :

إن المناصرة حين قرر أن يتحمل تبعة ثأر وطنه – الأب القتيل الذى ضيعه صغيرا وحمله دمه كبيرا – لم يتخذ هذا القرار فى فورة حماس عاطفى أهوج ، وإنما اتخذه وهو يعى تماما فداحة هذه المسئولية التى أخذ على عاتقه تبعتها ، وبعد أن قلب الأمر على كل وجوهه ووجد أن هذا الموقف هو قدره الذى لامعدى له عنه. إنه يعرف أن أسلحته وإمكاناته ليست فى مستوى المعركة التى يجب خوضها ، وأنه لايمتلك سوى إيمانه بقضيته ويقينه بعدالتها ، وأن العبء فادح وثقيل ، إنه يعرف كل هذا ، ولكنه يعرف قبل هذا كله أنه مشدود إلى هذا القرار بألف سبب متين ، ومن ثم فقد قرر – بعد أن قلب الأمر على وجوهه – أن تكون المطالبة بدم أبيه الوطن القتيل هى طريقه :

قضيتُ الليالى أفرق بين الصواب وبين الخطأ

ولازاد فى جعبتى غير ماصنعته يدى الآثمة

وما أرسلته مع الفجر لى فاطمة

تقول : انتصر لأبيك .... انتصر لأبيك

سأشرب طيلة يومى ....سأشرب ، حتى ولو كانت الكأس مرة

فمن أجل غزلان «وجرة»

غداً أدخل الحرب أول مرة

رحلتَ وحملتنى عبء هذا النبأ

رحلتَ وحملتنى عبء هذا النبأ

(قفانبك)

وعندما قرر الملك الضليل امرؤ القيس أن يتحمل دم أبيه وأن يثأر له فإنه انطلق إلى القبائل الحليفة يستنجد بها ويستنهض هممها للثأر لأبيه القتيل ، ولما خذلته القبائل ولم تشف غليله لجأ إلى قيصر .. هكذا فعل الضليل الملك ، وهكذا فعل ضليلنا المناصرة ، قرر أن يستنجد بالقبائل والمدن ، ثم بالقيصر ، وإن كانت الفروق فى رؤية المناصرة ليست حاسمة بين المدن – القبائل والقيصر ، فهما معاً يعادلان فى وجدانه الطاقات العربية المهدرة – على مستوى الجماهير والقيادات – لقد تسكع المناصرة وتشرد فى تجربته الحياتية على أرصفة المدن – القبائل كما تسكع من قبله الملك الضليل وتشرد ، ومثله استنجد بهذه المدن – القبائل لتساعده على استعادة ملكه المسلوب :

ضاع ملكي في ذرا رأس الجيمر

ضاع ملكي ... وأنا في بلاد الشام أمشي ، أتعثر

من ترى منكم يغيث الملك الضليل ياصخر يغوث

(قفانبك)

وقد توسل المناصرة إلى استنفار هذه المدن – القبائل بنفس أسلوب الشاعر القديم ؛ لمس مشاعرها القومية ، وتحريك عاطفتها الوطنية عن طريق تذكيرها بماضيها العريق وأمجادها الغابرة ، وماحل بحاضرها من ضعف وخور ، وكيف اكتسحت أراضيها سيول الغزاة دون أن يحرك ذلك نخوتها .

مد الغزاة يسير كالطوفان ، لاتقف المدائن غاضبات

أو هكذا تمضي السنون .. تشيخ جبهتها ، كأنا لم نكن شيئا ، ولاكنا جبالا راسيات

سرنا إلى البلد البعيد يحثنا الركب

وتركت ربعكم الحنون

حتى إذا سرنا إلى قمم الغيوم بدت ديار القدس مسبلة العيون

«وتلفت القلب» .

(ذهب الذين أحبهم)

لقد استنهض المناصرة كل المدن – القبائل :

قد جئت من صحراء نجد ، سرت في أرض الشآم

وشربت من نهر الفرات

وبنيت فى الأوهام للشجعان قصر

عرجت صوب مدائن النوم الكسيحة أستغيث

وذكرت أحبابى بمصر

(أضاعونى)

فماذا كانت نتيجة هذا المسعى ؟ لقد خذلته المدن القبائل كما خذلت سلفه ، وحتى هذا القصر الوهمى الذى بناه فى خياله للشجعان لم يجد من يقطنه ، فـ«الكل أقسم أن ينام» ، والكل أخلد إلى الجبن ، ومن ثم ضاعت صرخة المناصرة كما ضاعت صرخة سلفه الملك الضليل ، لقد خذل المناصرة حلفاؤه ، وتقاعسوا عن نصرته «ومضوا يشربون الخمر فى كل مساء ، فى ذرا رأس الجميمر » ولم يجد لديهم سوى الخطب الجوفاء ، والوعود الكاذبة الراكدة ، ووجد أنه يهدر أيامه سدى :

باحثا عن سوسنة

فى عيون الخطب الجوفاء فى بحر الوعود الآسنة

(مقطع «الألسنة » من قصيدة «من أغانى الكنعانيين») .

فلجأ المناصرة الضليل إلى القيصر علـه يجد فى إمكاناته الوفيرة وطاقاته الضائعة مايعينه على الثأر :

مولاى .... قيصر الزمان فى بلاد الروم

وقاهر الهكسوس والمناذرة

يامن خراج ملكه يضيع فى القفار

مولاى يامن ملكه بلاحدود

وجيشه عرمرم

يجتاح «بحر قلزم»

ويستعيد ملكنا المفقود

....

مولاى ، نجد أصبحت خرائب

والشام والفرات والدهناء

تنتظر الكتائب

(تظاهرة)

ولكن القيصر لم ينجده ، كما لم تنجده القبائل — المدن من قبل ، وقد عرفنا أن القيصر والقبائل المدن فى رؤية الشاعر رمزان للأمة العربية على مستوى القيادات والجماهير ، ومن ثم عاد الشاعر الضليل ينعى رحلته الضائعة :

إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

وتلفعوا بالصمت فى هذا البلد

وأنا أريد بنى أسد

قتلوا أبى واستأسدوا

ماعاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر ، والسيوف بلاعدد

(أضاعونى)

ولكن من أين له هـذه الخيل الضوامر والسيوف بلاعـدد ، وهو قد طاف المدائن كلـها فلم يـجد أنى سـار سوى الخطب والـوعود وقصـائد الرثـاء . لقد أصبـحت مظاهـر البكاء عـلى الوطن – الأب الـفقيد طقـوس حزن وثنى يمـارسها الجمـيع فى بلادة ، فهل يستسلم الـضليل الشاعر لعوامل الإحباط ومظاهر التـثبيط التى صادفته عبـر رحلته لاسـتنفار المـدن – القبـائل ؟ هل يسـلم حمـاسه لدوامة البـكاء العـاجز ويلاشى إصراره فى دموع تلك الطقوس الوثنية ؟ ! كلا إنه يتجاوز تلك الطقوس البليـدة ، بل إنه يتحداها ويـجابهها ، مصرا على أن ينهض بعبء ثأره فـى بسالة انتحاريـة ، ولن يسمح لمظـاهر الانهزام ، التى تكـتنف واقعه أن تفـت فى عضده ، ومن ثـم فهو ينـطلق مـن إدانة هذه المـدن القبائـل التى خـذلته ، وهـجائها ، وقـطع أسباب المودة بينه وبينها بعد أن عاودته حمية الضليل الملك :

ياهذه المدن السفيهة .. إننى الولد السفيه

لو كنت أعرف أن نارك دون زيت ..

لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت

أنت التى خليتنى من دون بيت

....

ياهذه المدن السفيهة .. يامقابر .. يافجاج

أسقيتنى ملحا أجاج

والزهو قد موهته ، وولغت فيه

بينى وبينك خيط ود ، فاقطعيه

(أضاعونى)

وفى البداية لـم يكن المناصرة يعرف الطريـق ، لقد كان مندفعاً بحُمَّيّا الغضب واليـأس من المدن المقـابر الفـجاج التى استنجـدبها ، لادليل إلا إصراره على عدم الاستسلام ، عدم الـذوبان فى طقوس البكاء البـليد ، أو التهريج على مـنابر الخطب وموائد المزايـدات ، لم يكن فى يد الـشاعر الضليل فـى البداية من دليـل عمل سوى هذا ، ولكن بعد أن هدأت حميا غضبه ابتدأ يبحث عن طريق ، إن الثورة على هذه المدن الجبانة التى خذلته خطوة نحو الطريق ولكنها ليست هى الطريق وأخيرا بدأت الطريق تلوح للشاعر :

خرجت يامدائن الملوك والحرس

خرجت يامدائن الزنا التى أصابها الخرس

خرجت باحثا عن الوطن

وقد وجدته على جدار حانة العيون الساهرة

«أنا زى ما اكون عسكرى سكران

ماسك مدفع سعران

أضرب فى الفاضى ، وفى المليان

ياناس فين السكة ؟ فين السكة ؟»

(مقطع «سيد حجاب– فين السكة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

إن الطريق تـبدأ من جدار حانة الـعيون الساهرة فـى ليل النضال ، إنـه يبدأ من فوهة المدفع السعران ، يبدأ من هناك ... من قـلب الوطن السليب ذاته وليس من أية نقطة خارجـه ، إن الطريق إليه تبدأ منـه ، ومن ثم فإنه يضرب بجـذوره فى تشبث بتـربة هـذا الوطـن ، ويطـلب مـن أحبائـه أن يتشبـثوا بـه ولايفـارقوه ، فـلامأوى ولافردوس سواه ، وكل الأماكن خارجه منافٍ موحشة يرين عليها حزن ثقيل .

النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج فى بيروت

ودمشق سوداء الثياب

لاترحلى .. لاترحلى

لاتتركى الفردوس للأرض الخراب

(مقطع «ملحوظة أخيرة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين») .

لقد استقر اليقين الأخير للمناصرة الضليل أنه لانصير له سوى أرضه ذاتها ، سوى ملكه المفقود ، ومن ثم فهو يلجأ إليه متشبثاً به ، وهو لايتشبث به الآن على المستوى الوجدانى فحسب ، بل إنه يحس أنه أصبح مرتبطا به بعلاقة نضالية حارة، ومن ثم فهو يطلب حتى من طبيعة هذا الوطن الجامدة أن تخوض معه المعركة ، وأن تكون موتا للأعداء :

خليلى أنت ياعنب الخليل الحر لاتثمر

وإن أثمرت كن سما على الأعداء .... كن علقم

(عنب الخليل)

فهو يطلب من عنب الخليل الحر أن يبخل بثماره على الأعداء ، وإذا أثمر فلتكن ثماره موتالهم وهلا كا . لقد عرف المناصرة الطريق إذن ، إنه طريق النضال الصعب، وتحمله هو لتبعة قضيته كما حمل سلفه الضليل تبعة ثأر أبيه ، ومن ثم فإنه ينفض عن كاهله كل أثقال الارتباط بواقعه المدان ، ويتخلص من كل طقوسه الميتة ، وينطلق إلى الطريق الذى لاح له ، لقد استسلم الجميع ، ونام الجيمع :

سوى فارس يحمل السيف فى كفه

ويمضى إلى حتفه

«إذا لم نجد من يسد الطريق ويقهرهم فى الغداة

نسد الطريق بأجسادنا»

(موسى بن أبى الغسان)

ولعل هذه اللحظة هى أكثر لحظات هذا الوجه – والديوان كله – إشراقا وتفاؤلا ، ولن يطالعنا أبدا من الديوان كله مثل هذه الومضة الناصعة المتألقة ، فإن المناصرة يعرف – على الأقل عندما كتب هذه القصيدة – أنه ليس هو ذلك الفارس الذى «يحمل السيف فى كفه ، ويمضى إلى حتفه» . وقد كان ثمة شعور – راسخ فى يقين المناصرة بأن عليه أن يقوم بعمل أكثر إيجابية من مجرد كتابة الشعر[1]، وأن للقضية ديناً فى عنق الشعر الفلسطينى لا بد أن يؤديه نضالا وشهادة ، ولذلك فما إن يسمع شائعة غير حقيقية عن استشهاد الشاعر الفلسطينى ناهض الريس فى حرب ١٩٦٧ حتى يسارع إلى تلقف هذه الشائعة ، ويكتب «مرثاة إلى شاعر كنعانى» يرثى فيها ناهضا ، وكأن شيئاً فى لاشعوره كان يحدثه بأن ناهضا أدى باستشهاده دين الوطن فى ذمة الشعر الفسطينى ، وكان يمتزج بهذا الإحساس إحساس آخر بفداحة التضحية المفروضة على الإنسان الفلسطينى ، وبدون ثمن ، فعلى الرغم من أن ناهضا – فى القصيدة – دفع أغلى مايستطيع إنسان أن يدفعه ، فإن الأعداء :

---

(١) انتظم الشاعر بالفعل بعد ذلك بفترة في صفوف الثورة الفلسطينية المسلحة ، وأصبح وجها بارزا من وجوهها المشرقة .

داسوا رمل المنطار

خلعوا الأزهار

قطعوا الشريان النابض

سرقوا أشعارك ياناهض

سرقوا أشعارك ياناهض

(مرثاة إلى الشاعر كنعانى)

وعلى الرغم من أن الشاعر الضليل قد تيقن من أن الأعداء لم يسرقوا أشعار ناهض ، ولم يقطعوا شريانه النابض ، فإن إحساس المناصرة بأنهم «داسوا رمل المنطار ، خلعوا الأزهار» يمثل لحة يأس مهزوم فى رؤية الشاعر ، ويجسد قسمة أساسية من قسمات وجه الملك الضليل الأخير :

٥- وجه اليائس المهزوم :

نادرة فى تجربة المناصرة تلك اللحظات التى تخلص فيها رؤيته الشعرية لإحساس اليأس والشعور بالهزيمة ،من ثم فإننا نادرا مانصادف ملامح هذا الوجه المهزوم اليائس من وجوه الملك الضليل منفردة مستقلة فى الديوان ، ولكن ليس معنى هذا أن الشعور باليأس والهزيمة ليس ملمحا من ملامح الرؤية الشعرية فى الديوان ، ولكنه ملمح ممتزج ببقية الملامح الأخرى ، فهذا الشعور اليائس المهزوم يلقى بظلاله الكابية على كل الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية فى ديوان «ياعنب الخليل» ، وقسمات هذا الوجه من وجوه الملك الضليل تطالعنا مرتسمة على وجوه الملك الضليل الأخرى .

وقد رأينا كيف كانت تتغضن ملامح الوجه اللاهى اللامبالى - فى بعض

لحظات الإحساس بالعجز والقهر - بملامح هذا الوجه اليائس المهزوم ، بحيث يصبح هذا اللهو هروبا انتحاريا يائسا من مواجهة المأساة ، حيث يعلن شاعرنا الضليل أنه مقيم هنا يشرب الخمر حتى الأبد ، ويطلب من أهله أن يكفوا عن حثه عن طلب ثأر حجر ، فهو لم يسبق له دخول الحرب (في قصيدة «قفانبك») ، ولكن لعدم أصالة هذه اللحظة ، وعدم عمقها في رؤية الشاعر فإن ملامح وجه آخر أصيل من وجوه الملك الضليل - وهو وجه الموتور الباحث عن الثأر - لاتلبث أن تزحف على لحظة الانهزام هذه لتحتل مكانها في رؤية الشاعر فيعلن «من أجل غزلان وجرة ، غدا أدخل الحرب أول مرة» .

وكذلك تزحف ملامح هذا الوجه اليائس المهزوم إلى الوجه الساعي وراء الثأر من وجوه الملك الضليل ، فيكتسي ذلك الوجه ببعض ملامح اليأس والهزيمة ، فحين يثور الشاعر في وجه المدائن التي خذلته تتلون نغمة إدانته لها بنبرات يأس قاتمة :

مسدودة كل الجهات

النيل يبكي والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج في بيروت

ودمشق سوداء الثياب

(مقطع «ملحوظة أخيرة» من قصيدة «من أغاني الكنعانيين») .

بل إنه حتى في لحظات تألق هذا الوجه الثائر بملامح الرضا والاعتزاز بمواقف البذل والفداء والتضحية التي يقفها أبناء الوطن السليب لايلبث هذا الوجه أن يربدّ بملامح أسى عميق ناجم من فداحة الثمن المبذول ، وقد رأينا في «مرثاة إلى شاعر

كنعانى » وفى لحظة إشراق رؤية الشاعر بوميض الاعتزاز بالفداء – رأينا هذه اللحظة تربدُّ ببعض ظلال اليأس المهزوم ، متمثلة فى إحساس الشاعر بفداحة التضحية ولاجدواها معا ، حيث لم يمنع استشهادُ الشهداءِ الأعداءَ من أن يدوسوا رمل المنطار ويقطعوا الأزهار والشرايين النابضة بحب الحياة والأرض ، وأن يسرقوا شعر الشعراء الماضلين

وفى لحظات الرثاء حيث يبكى الشاعر ذاته أو وطنه يتلون وجهه النادب الباكى بتلك الملامح اليائسة المهزومة حين يغلبه الإحساس بالعجز والقهر ، وحين لايجد سوى البكاء سلاحا فى يديه ، وحين يجد نفسه وحيدا مع مأساته بدون نصير :

فى الليل يرتد البكاء المر منهمرا إلى صدرى

وأصيح طول الليل يادهرى

وطنى يضيع ولاأقول :

آه من الليل الطويل

لو كنت أملك أن يردا :

«ذهب الذين أحبهم   وبقيت مثل السيف فردا»

(ذهب الذين أحبهم)

على أن أكثر ماتمتزج به ملامح هذا الوجه اليائس المهزوم من وجوه الملك الضليل الأخرى هو وجه الضائع الشريد ، ولاشك أن بين الوجهين – وجه الشريد الضائع ووجه اليائس المهزوم – كثيرا من القسمات والملامح المشتركة ، ومن ثم فإن الإحساس بالضياع كثيرا مايمتزج بالإحساس باليأس والهزيمة فى رؤية الشاعر ؛

فعندما ينكفىء الملك الضليل إلى مقهاه الرمادى مع الليل هاربا من ضياعه ومأساته يطل علينا الإحساس بالهزيمة برأسه من بين أحزان الشاعر وإحساسه بالضياع ، حتى ليكاد هذا الإحساس اليائس المهزوم يغطى كل آفاق الرؤية :

ثم يمضى الملك الضليل للمقهى القديم

كللت جدرانه خضر الطحالب

ونسيج العنكبوت

كل مافيه يموت

هاهنا أدفن رأسى

فى كئوس الخمر حمراء وفى لون الحطب

هاهنا أدفن يأسى

فى رمال دنسوها .... لم تكن

غير هذا الكذبماينمو بأعماق الزمن

(المقهى الرمادى)

ولقد كان توزع قسمات هذا الوجه اليائس المهزوم من وجوه الملك الضليل على بقية وجوهه الأخرى حريا أن يدفعنا إلى عدم اعتباره وجها مستقلا من وجوه الملك الضليل فى هذا الديوان ، وبعدا خاصا من أبعاد الرؤية الشعرية فيه لولا تلك اللحظات العابرة فى الديوان التى يغطى فيها الشعور بالهزيمة كل أفق رؤية الشاعر ، ويصبح ذلك الإحساس الثقيل لفادح وجها قاسى الملامح لاتلونه قسمة واحدة من قسمات الوجوه الأخرى ، هذه اللحظات العابرة الى ينفرد فيها الإحساس بالهزيمة بكل وجدان الشاعر هى التى جعلتنا نعتبر هذا البعد المهزوم وجها مستقلا من وجوه

الملك الضليل فى رؤية المناصرة الشعرية فى هذا الديوان .

فحين يصدم الشاعر منظر أعلام الأعداء المرفوعة فوق مدنه الساقطة فى الوقت الذى كانت فيه كل القوى التى تنبأت بالمأساة قد اجتثت وقضى عليها تغلبه هذه الأحاسيس الثقيلة المهزومة مهما حاول أن يفر منها أو يتناساها :

ولكنا نسينا أن عين الحلوة الزرقاء مقلوعة

وأن الراية الأخرى على الأسوار مرفوعة

(زرقاء اليمامة)

وحين يغزو وجدان الشاعر الإحساس بالعقم والجدب والإجهاض والموت فى المخاض وبلوغ النساء سن اليأس تزحف من جديد ملامح هذا الوجه المهزوم اليائس لتغطى كل آفاق رؤيته :

هل أنت تشتاقين أن تقفى على قدميك ثائرة المواجع تصرخين

مات الرجال على الوسادة

عسر المخاض وأنت فى الخمسين

من أين تأتيك الولادة ؟!

(مقطع «ملحوظة ثانية» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين») .

ولعل أفجع لحظات اليأس فى الديوان وأثقل ملامح هذا الوجه المهزوم وأفدحها هى تلك اللحظة التى وقف فيها الشاعر بعيدا عن وطنه يحمل الحمائم تحياته إلى أحبائه فيه بينما يعلن سقوطه هو مهزوما ....وإلى الأبد :

ياحمامات السهوب

أبلغي عني التحية

قبل موتي للحبيب

داره السمراء شرقي تهامة

وأنا أسقط مهزوما إلى يوم القيامة

(قفانبك)

على أن هذه الصرخة اليائسة لاتتردد مرة أخرى فى الديوان بمثل هذه القتامة ، ولعلها كانت وليدة لحظة انسحاق عابرة لم تلبث أن تلاشت فى خضم المعاناة الحية فى بقية مراحل التجربة .

كلمة أخيرة :

هذه هى أبعاد رؤية الشاعر الفلسطينى محمد عز الدين المناصرة فى ديوانه «ياعنب الخليل» وقد رأينا كيف تعانقت هذه الأبعاد مع أبعاد تجربة الملك الضليل امرىء القيس بن حجر إلى حد الامتزاج والتوحد فى كثير من الأحيان . كما رأينا كيف تعانقت هذه الأبعاد فيما بينها وامتزجت إلى الحد الذى كان يتعذر معه فى بعض الأحيان الفصل بين ملامح وجه من وجوه الرؤية الشعرية فى الديوان وملامح وجه آخر ، الأمر الذى يبرهن على أصالة هذه الرؤية ووحدتها وتكامل أبعادها . ولقد كان من عوامل صدق هذه الرؤية وعمقها أن محورها كان قضية الشاعر الخاصه وقضية أمته كلها فى نفس الوقت ، ولقد كان الشاعر بالغ الصدق مع ذاته ومعنا فلم يزيف قسمة واحدة من قسمات رؤيته ، بل نقلها إلينا بكل سلبياتها وإيجابياتها ، ولم يحاول أن يطلى وجها من وجوهها الكابية بطلاء براق خادع ، ولهذا اختار الملك الضليل ليكون عنوانا على هذه التجربة الحية – بكل ما في حياة الملك من سلبيات وإيجابيات – ولهذا أيضا اخترته عنوانا لهذه القراءةللديوان ،

النای والريح فی صومعة كيمبردج *

الدكتور خليل حاوی

ا - القصيدة :

١- فی الصومعة

بينی وبين الباب أقلام ومحبرة ، صدى متأفف ، كوم من الورق العتيق
هم العبور ، وخطوة أو خطوتان إلى يقين الباب ، ثم إلى الطريق

٢-

كذب ، دمی ينحر .. يشتمنی .. يئن ، إلى متى أزنی ، وأبصق جبهتی
.. رئتی على لقب وكرسی ، أضاجع مومياء ؟!

أنا لست منكم طغمة النساك واللحم المقدد فی خلايا الصومعة

لن يستحيل دمی إلى مصل ، كذبت ، كذبت ،جرونی إلى الساحات ،
عرونی ، اسلخوا عنی شعار الجامعة

٣- النای

«ابنی ، وقاه الله ، كنز أبيه ، جسر البيت ، يحمل همنا ..همائقيل »
«العام خلف الباب يابنتی ، يعود غدا ، يعود إليك ، بعض الصبر ،
سوف يعود ، والله الكفيل».

ولربما ماتت غدا تلك التی يبست على اسمی

ومص دماءها شبحی

---

* من ديوان «النای والريح» نشر دار الطليعة بيروت ١٩٦١

وما احتفلت بلذات الدماء

ماتت مع الناى الذى تهواه .... يسحب حزنه عبر المساء

ومع الورود متى التوت بيضاء .. ينسج عرسها ثلج الشتاء

طول النهار .. مدى النهار

تنحل فى عصبى جنازتها ، يحز الناى فيه ، وما يزيح عن القرار

ماتت وما احتفلت ، وما عرفت رفاه يد تظللها ودار .

٤- الريح

طول النهار .... مدى النهار

ربى ، متى أنشقّ عن أمى ... أبى .... كتبى ،وصومعتى ، وعن تلك التى تحيا تموت على انتظار ؟!

أطأ القلوب ، وبينها قلبى ، وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارة ؟!

ولعل تخصب مرة أخرى ، وتعصف فى مدى شفتى العبارة

دربى إلى البدوية السمراء واحات العجين البكر ، والفجوات ، أودية الهجير

وزوابع الرمل المرير.

تعصى ، وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور .

وبقلبه طفل يكور جنة .... غير الذى يقتات من ثمر عجيب :

نصف من الجنات يسقط فى السلال

يأتى بلاتعب حلال

نصف من العرق الصبيب .

الشوك ينبت فى شقوق أظافرى ، الشوك فى شفتى يمرج باللهيب

فى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال

نهضت تلم غرور نهديها ، وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال

تحلو ..تدور كما أشير بإصبعى

ولربما اصطادت بروقا فى دها ليزى ، تمر وما أعى

وبدون أن أملى الحروف وأدعى

تحلو ، تدور ، تزوغ زوبعة طروب

وأرى الرياح تسيح ، تنبع من يديها : منبع الريح المعطرة الجنوب

ومنابع الريح الطرية والغضوب

للريح موسمها الغضوب .

وحدى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة

فى الرمل كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرارات الثقال بلا مرارة

ريح تهب كما تشير عبارتى ، للريح موسمها الغضوب

للريح جوع مبارد الفولاذ ، تمسح ماتحجر من سياجات عتيقة

ويعود ماكانت عليه التربة السمراء فى بدء الخليقة

بكرا لأول مرة ، تشهى بحضن الشمس ، ليل الرعد يوجعها ، وتستمرى
بروقه

مـاذا سوى أرض تـعب الحـلم .. تـنبته كـروما ، والـكروم لـها شـروش
السنديان ، لها عروق السنديان

ورفاه فىء البيلسان

ماذا سوى عقد القباب البيض بيتا واحدا يزهو بأعمدة الجباه

يزهو بغابات من المدن الصبايا .. لين أرصفة وجاه

أيصح عبر البحر تفسيخ المياه ؟!

وأرى ... أرى الطاووس يبحر فى مراوح ريشه

نشوان .. يبحر وهو فى ظل السياج

ويظن أن الورد والشّعر المنمق يستران العار فى تكوينه ، والمهزلة

فى صدره ثديان .. مانبتا لمرضعة ، ولا للعانس المسترجلة

ثديان يأكل منهما عسلا ، ويحصد منهما ذهباوعاج

لو يستحق صلبته ، ماشأنه بصليب إيمان..... يسوق لجلجلة

وكلت ريح الرمل تعجنه بوحلة شارع أو مزبلة

هو والسياج

وطيوب ثدييه ، وماحصداه من ذهب وعاج

فى موسم الريح الغضوب

مسح السياجات العتيقة فى العقول ، وفى الدروب

٥- الناسك

الناسك المخذول فى رأسى يطل على... يسألنى .. يحار

- «أهملت فرضك ، هل جننت .. فرحت تحلم فى النهار

حلم النهار ... مدى النهار ؟

هل كنت تتبع ذلك الجنى ؟ هل أغواك شيطان المغارة ؟»

- وحدى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة

فى الرمل كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرارات الثقال بلا مرارة

- «ألغاز مجنون» . وعاد لغرفة الآثار فى رأسى ، وللسلع العتيقة عاد منخلع الوقار .

-٦-

طول النهار ... مدى النهار

الحين بعد الحين تعبر جبهتى صور ، وتنبت فى الطريق

صور يشوهها الدوار

أمى .. أبى .. تلك التى تحيا ، تموت على انتظار

الناسك المخذول فى رأسى يشد قواه ... ينهرنى ، أفيق :

بينى وبين الباب صحراء من الورق العتيق، وخلفها واد من الورق العتيق، وخلفها عمر من الورق العتيق .

٢- القراءة :

تطالعنا من عنوان القصيدة عناصر ثلاثة ستكون هى المحاور الأساسية للرؤية الشعرية على امتداد القصيدة ، وهذه المحاور الثلاثة هى «الناى» و «الريح» و«صومعة كيمبردج» ولانريد أن نستبق القراءة إلى تحليل الدلالات الشعرية لهذه العناصر .. وإنما نريد فى البداية أن نقدم قراءة للعنوان ذاته ، وأن نستشف مدلولى كلمتى «الناى» و «الريح» حين توضع كل منها بجوار الأخرى ؛ فالناى مرتبط بالشجن الهادىء الوديع الساكن ، والريح مرتبط بالاندفاع والانطلاق والقوة العاصفة ، ووضع الكلمتين متقابلتين على هذا النحو فى عنوان القصيدة يوحى أن ثمة صراعا سيدور بين كل من هذين المعطيين بما يرتبط به ويدور فى فلكه من قيم ودلالات ، وبين الآخربما يرتبط به أيضا ويدور فى فلكه من قيم ودلالات . ويبقى بعد ذلك من عناصر العنوان «صومعة كيمبردج» وقد يكون من المفيد هنا أن نعرف أن الشاعر كتب هذه القصيدة وهو يعد للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة كيمبردج ، ولاشك أن كلمة «الصومعة» توحى بالتنسك والعبادة ، ولكنها فى نفس الوقت توحى بالعزلة والانقطاع عن الناس وعن تيار الحياة الهادر المتدفق ، ولعل فى وضعها فى السياق الذى وضعت فيه مع العنوان — مع الناى والريح — ما ينحو بإيحاءاتها فى اتجاه هذا المدلول الأخير ، فلنترك ذلك حتى يكشفه لنا سياق القصيدة .

فإذا ماتركنا العنوان إلى القصيدة ذاتها ، وجدناها تتألف من سته مقاطع مستقلة أعطى الشاعر أربعة منها عناوين خاصة ، بينما اكتفى فى المقطعين الباقيين — وهما الثانى والسادس — بتمييزهما بالأرقام .

ومع بداية المقطع الأول من مقاطع القصيدة الستة والذى يحمل عنوان «فى الصومعة» يبدأ الصراع ، وإذا كان الميدان المادى لهذا الصراع هو «صومعة

كيمبردج» ، فإن ميدانه الحقيقى هو ذات الشاعر ، فالصراع داخلى بين شطرين من أشطار هذه الذات ، لنقل إن الصراع بين الشاعر والعالِم ، أو بين المغامر والمفكر ، أو بين الرغبة فى الانطلاق مع تيار الحياة العارم المتدفق خارج أسوار الجامعة - التى رمز إليها الشاعر بالصومعة - والخضوع لمقتضيات الوضع الأكاديمى بما يفرضه من سلوك محسوب ومن التزامات فكرية واجتماعية وسلوكية تحد من القدرة على الانطلاق الحر مع تيار الحياة الجارف ، هذا هو الصراع الأساسى فى القصيدة ، وسوف يتخذ على امتدادها أبعادا فكرية واجتماعية وحضارية معقدة ، ويتجسد فى رموز وصور فنية متعددة، فلنر كيف بدأ أولا فى هذا المقطع الأول هادئا بسيطا حتى ليكاد لقارىء يحسبه منحسما لصالح الشطر الأول من شطرى ذات الشاعر -شطر المغامر المنطلق - فهذا الانطلاق الذى ينشده هذا الشطر الذى يمثل الطرف الأول فى الصراع على بعد خطوة أو خطوتين من الشاعر ، فليس بينه وبين الباب - الذى يرمز لهذا الانطلاق - سوى هذه الخطوة أو هاتين الخطوتين ، وبعض العقبات الهينة الشأن التى لايمكن أن تمثل حائلا حقيقيا بين الشاعر والانطلاق ، فليس سوى الأقلام والمحبرة وبعض أكوام من الورق العتيق ، وكل هذه رموز للالتزامات العلمية التى يفرضها على الشاعر وضعه الأكاديمى ، والتى تضع على حركته بعض القيود ولكنها لايمكن أن تمثل عقبة حقيقية تحول بين الشاعر وبين الانطلاق الذى ينشده ، ومع هذا نلمح بوادر تمرد هادىء على هذا الوضع ، على هذه الالتزامات ، وتتمثل هذه البوادر أولا فى التعبير عن هذه الأوراق ، بـ«كوم» بما توحيه اللفظة من الإهمال وعدم الحفاوة ، ثم فى وصف هذا الورق بأنه «عتيق» بما قد تثيره هذه اللفظة أيضا من معانى القدم والبلى ، وأخيرا فى هذا الصدى المتأفف الذى نشتم منه ضيق الشاعر وتبرمه بهذا الوضع ، وتطلعه الهادىء إلى التحرر من ربقته .

وفى البيت الثانى من البيتين اللذين يتألف منها هذا المقطع الأول ، يؤكد الشاعر هوان شأن هذه العقبات حين يجعل مابينه وبين الباب ثم طريق الانطلاق

مجرد الهم بالعبور ، ثم الخطوة أو الخطوتين اللتين تؤديان به إلى يقين الباب ثم إلى الطريق، الأمر إذن منحسم وليس سوى أن يهم الشاعر .

ولكن إذا لم يكن بين الشاعر وبين الانطلاق سوى الهم بالعبور فما الذى يمنعه من هذا الهم ؟ أهى السلبية والعجز ، أم أن هناك عقبات حقيقية خفية تكمن تحت هذا السطح الظاهر ، تحول بين الشاعر وبين هذا الهم بالعبور ؟ إن المقطع لايفصح ، ويظل الافتراضان - حتى الآن - احتمالين قائمين ، ويظل الصراع على قدر واضح من الهدوء الذى يقف على مشارف السكون ، وليس أدل على ذلك من أن المقطع كله خال من الأفعال مما يوحى بغياب الحركة والفعل ، فالمقطع كله يتكون من جملة اسمية واحدة ومجموعة من التوابع والتكملات ، بكل مايمكن أن توحيه الجملة الاسمية من الثبات وعدم الحركة .

ومع المقطع الثانى - وهو أول المقطعين اللذين لايحملان عنوانا من مقاطع القصيدة الستة - تبدأ نبرة التمرد والغضب تعلو ، ويتجه الصراع إلى الحدة والارتفاع ، ونبدأ ندرك أن الصراع أعمق مما يوحى به السطح الساكن ، فتحت هذا الهدوء الظاهرى تكمن ثورة عارمة لاينجح الشاعر فى كبح جماحها طويلا حيث لاتلبث أن تنفجر مع بداية المقطع مندفعة محتدمة ، وتتناثر شظاياها الملتهبة عبر مجموعة من العبارات - بل الكلمات أحيانا - المتدافعة ، وتقصر العبارات وتتزاحم بدون أدوات ربط لغوى حتى إن بعض الجمل تتكون من كلمة واحدة ، كما فى العبارة الأولى فى المقطع «كذب» التى تختزل موقف الشاعر من خضوعه لكل هذه الالتزامات التى يفرضها عليه وضعه الأكاديمى والاجتماعى ، وعلى الرغم من أن هذه الكلمة العبارة هى أهدأ مافى المقطع فإنها تختزن شحنة هائلة من الغضب والتمرد والرفض ، فالشاعر يحس أنه بممارسته لهذه الطقوس السلوكية والاجتماعية التى يفرضها عليه وضعه ، يمارس نوعا من الكذب والتزييف، ولايلبث تمرد الشاعر بعد هذه العبارة الهادئة - رغم غضبها - أن يتفجر حمما

ويتدفق كالطوفان ، وتبدأ العبارات تتدافع وتتزاحم بدون انتظام ، وبدون أية روابط لغوية ، وتتوالى الأفعال ، ستة أفعال كلها فى صيغة المضارع ، بكل ماتوحيه هذه الصيغة من الحيوية والتدفق، منها ثلاثة مسندة إلى ضمير الغائب - الذى يعود إلى دم الشاعر - والثلاثة الباقية مسندة إلى ضمير المتكلم - العائد إلى الشاعر نفسه - ويقترن بتدفق النظم وعرامته عنف الدلالة وعرامتها ، حيث يصور الشاعر ممارسته لهذه الطقوس بصورة ممارسته الخطيئة المادية وارتكاب الفاحشة ، ويرى فى هذه الممارسة نوعا من المرض يصدق فيه جبهته ورئته .

وكأنما لم يشف تصويره العنيف لهذه الممارسة فى صورة ممارسة الفاحشة غليله ، فعاد يلح على هذه الصورة من جديد ويضفى عليها من الإضافات مايجعلها غاية فى البشاعة وإثارة الاشمئزاز ، حيث يجعل ارتكاب الفاحشة هذا مع الأموات «مضاجعة المومياء» .. وعلى هذا النحو تبلغ غضبته ذروة احتدامها ، ويمتد البيت ويطول ليستوعب أمواج هذه الغضبة المتدفقة ، حيث بلغ مداه عشر تفعيلات على حين تراوح طول بيتى المقطع الأول بين سبع تفعيلات - فى البيت الأول - وست فى البيت الثانى .

ولكن هذه الغضبة العارمة - رغم تفجرها المحتدم - لم تقترن بعمل إيجابى فى اتجاه تغيير هذا الواقع ، الذى أثار كل هذه الغضبة ، حيث اكتفى الشاعر بتقرير ارتكابه هذه الخطيئة فى العبارة الأولى ثم أعلن استنكاره لها عبر مجموعة من صور الاستفهام الاستنكارى ، دون أن يتبع ذلك خطوة عملية واحدة فى سبيل تصحيح هذا الخطأ . أتراها مرة أخرى السلبية والعجز؟ أم أنها العقبات والعوائق الخفية التى تكبل الشاعر ، وتحول بينه وبين اتخاذ موقف إيجابى واضح ؟! .

وفى البيت الثانى تهدأ حدة الاندفاعة نسبيا ، وينعكس هذا الهدوء على طول . البيت فلايتجاوز ست تفعيلات ، كما يخلو البيت من الأفعال باستثناء الفعل

الجامد «ليس» . وعبر هذا البيت ينفى الشاعر فى نبرة تقريرية باردة انتسابه إلى رهبان العلم ، وإن كانت هذه النبرة رغم هدوئها لاتخلو من ملامح إدانة لهذا الوضع ، وتتمثل هذه الملامح فى وصف رهبان العلم بأنهم «طغمة النساك» و«اللحم المقدد فى خلايا الصومعة» ، وأيضا فى حرصه على نفى انتمائه إلى هؤلاء النساك، ولكن البيت فيما وراء هذا ترين عيه ظلال الجمود و الموات التى يريد الشاعر أن يضفيها على جو الصومعة ومن فيها .

فإذا ماانتقلنا إلى البيت الثالث والأخير من أبيات هذا المقطع جابهتنا موجة ثانية من أمواج غضبته العارمة على هذا الجو الجامد الراكد الذى صوره البيت السابق ، والبيت يبدأ بتأكيد النفى فى البيت السابق بنفى جديد ، وإن كان النفى هنا لجملة فعلية ، وبواسطة «لن » بما تلقيه من نبرات النفى الحاسم المؤبد ، وتتوالى عقب ذلك الأفعال وتتزاحم ، ويطول البيت من جديد فيبلغ تسع تفعيلات ، وقد اشتمل البيت على نفس عدد الأفعال الذى اشتمل عليه البيت الأول –ستة أفعال – وإن كانت قد تنوعت صيغها هذه المرة مابين الماضى والمضارع والأمر ، وقد تدرجت أعدادها تصاعديا حيث بدأ البيت بفعل واحد فى صيغة المضارع ، ثم تبعه فعلان فى صيغة الماضى ، وأخيراً ثلاثة أفعال فى صيغة الأمر ، كما تنوع المسند إليه : فالفاعل للفعل المضارع هو دم الشاعر المضاف لضمير المتكلم العائد إلى الشاعر – ولنلاحظ أنه كان هو نفسه الفاعل لثلاثة أفعال فى البيت الأول – والفاعل للفعلين الماضيين هو الشاعر ذاته – المعبر عنه بضمير المتكلم – والذى كان هو أيضا الفاعل لثلاثة الأفعال الأخرى فى البيت الأول ، أما الفاعل لثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر فهو ضمير جماعة المخاطبين الذى لانعرف على وجه التحديد مرجعه ، وإن كان السياق يوحى أن مرجعه «طغمة النساك» ، ولكن الأمر على هذا النحو يبدو متناقضا حين يسند الشاعر إلى هؤلاء الذين صورهم فى البيت السابق فى هذه الصورة السلبية الجامدة مثل هذه الأعمال الإيجابية المتدفقة بالحيوية

والعرامة، ولنلاحظ أن الشاعر جعل من نفسه محوراً للعملية الإسنادية فى الأفعال الستة ، سواء بكونه الفاعل فى الفعلين الماضيين ، أو بكون الفاعل مضافاً إليه فى الفعل المضارع ، أو بكونه مفعولا به فى ثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر حيث جعل من ضمير المتكلم العائد إليه مفعولا به فيها .

ولكن على الرغم من هذا الحضور الواضح لشخصية الشاعر فى العملية الإسنادية فإننا نجد هذا الحضور حضوراً سلبياً ، فالشاعر رغم إعلانه الحاسم الانفصام عن «طغمة النساك» فى البيت الثانى عاجز عن اتخاذ خطوة إيجابية عملية فى اتجاه تحقيق هذا الانفصام على المستوى الواقعى ، بل يطلب من طغمة النساك أنفسهم أن يقوموا هم عنه بالخطوة الإيجابية العملية فيجروه إلى الساحات ويعروه ويسلخوا عنه شعار الجامعة الذى يربطه بهم ، وتزداد ظلال هذه السلبية كثافة حين نتذكر أن هؤلاء النساك أنفسهم هم الذين وسمهم الشاعر فى البيت السابق بالجمود والجفاف . ولكن مرة أخرى هل هى السلبية التى تلقى بظلالها على المقطع أم هو الشعور بقوة الروابط والوشائج التى تربطه بهذا الوضع الذى يتمرد عليه ، وفداحة الالتزامات التى تفرض عله الخضوع لمقتضيات هذا الوضع ؟! لعل فى المقاطع التالية مايلقى مزيداً من الضوء .

فى المقطع الثالث الذى يحمل عنوان «الناى» يطالعنا صوت الطرف الثانى هادئاً شجياً عميقاً ، ليس فى قوة صوت التمرد وعلو نبرته ولكنه أكثر منه قدرة على التأثير والنفاذ بهدوئه وبنبرة الشجن العميقة فيه ، ونبدأ مع بداية هذا المقطع ندرك أن للصراع أبعاداً خفية كامنة تحت تلك الأبعاد الظاهرة ، فالصراع ليس بين هذين الشطرين البسيطين من أشطار ذات الشاعر – العالم والفنان ، أو المفكر والمغامر – فحسب ، وإنماوراء كل طرف من هذين الطرفين مجموعة من الالتزامات والارتباطات والتطلعات الفكرية والاجتماعية والفنية بل والأخلاقية ، الأمر الذى يجعل من الاطمئنان إلى سلامة الانحياز إلى أحد الطرفين أمراً بالغ الصعوبة،

ويجعل من ملامح السلبية والتردد التى بدت من الشاعر فى المقطعين السابقين أمراً مفهوماً ، بل أمراً رائعاً على المستوى الفنى حيث كان الشاعر شديد الصدق مع ذاته ومع الخلجات الخفية العميقة فى أغوار هذه الذات ، القضية إذن ليست قضية اختيار سهل بين التزام العالم وانطلاق الفنان ، وخطوة أو خطوتين تفصلانه عن هذا الانطلاق ليس عليه سوى أن يخطوهما ليحقق حلم الفنان فيه بالانطلاق ، بل إنه فى مدى هاتين الخطوتين تقبع التزامات اجتماعية وأسرية وأخلاقية – فضلا عن الالتزامات العلمية – تجعل من الإقدام على القيام بهاتين الخطوتين عملا لاأخلاقياً ، فثمة أسرة هناك تنتظره فى البلد الذى جاء منه وتعلق كبار الآمال على عودته محققا الغاية التى جاء لتحقيقها ، ثمة أبواه ، وصاحبته التى تجمدت على اسمه وأصبح انتظاره هو محور حياتها ، وثمة أعباء ومسئوليات كبيرة تنتظره هناك لتحملها ، وكل ذلك رهن بعدم استجابته لنزعة الانطلاق فيه ، وضرورة خضوعه لمتقضيات وضعه العلمى .

وبدخول هذا الصوت الجديد إلى حلبة الحوار فى هذا المقطع بدأ البناء الشعرى ينحو نحو الموضوعية بعد أن كان الطابع الذاتى هو الغالب على المقطعين السابقين اللذين عبر فيهما الشاعر عن أحاسيسه الذاتيه المحتدمة . ويبدأ المقطع بحوار لانسمع سوى صوت واحد منه هو صوت أحد الأبوين ، ولاندرى على وجه التحديد إذا كان هو صوت الأب أو صوت الأم ، ولكنه على أى الأحوال يحمل طابع هذا الواقع البسيط الذى يعبر عنه ، وحتى بعض تعابيره الشائعة مثل «كنز أبيه» «جسر البيت» ، ويبدو هذا الصوت فى البيت الأول كما لو كان يتجه بالحديث إلى نفسه يمنيها بعودة الابن الغائب ، ويعلق على هذه العودة الآمال الكبيرة ، فهذا الغائب هو «كنز أبيه» الثمين ، وهو «جسر البيت» الذى يحمل البيتَ وهمَّه الثقيل . وفى البيت الثانى يبدو هذا الصوت طرفا فى حوار طرفه الآخر هى صاحبة الشاعر التى تنتظره والتى لانسمع صوتها ، ويحاول صوت الأب – أو الأم – أن يطمئن هذه المنتظرة

على عودة الشاعر ، ولكن الصوت ذاته لايبدو واثقا من هذه العودة ، وكأنما يحاول أن يقنع نفسه – قبل هذه المنتظرة – بهذه العودة ، ويوظف الشاعر أسلوب التكرار توظيفا فنيا بارعا للإيحاء بهذا المعنى ، حيث يؤدى تكرار الفعل «يعود» وظيفة إيحائية أشبه ماتكون بالإيهام الذاتى ، فالصوت المتحدث يريد أن يقنع نفسه بما يقول قبل أن يقنع المستمع ، بل إن الشاعر استطاع أن يتدرج – بواسطة البناء اللغوى – بدلالة الفعل عبر تكراره من نوع من اليقين الواضح إلى نوع من الشك يكاد يبلغ حد اليأس من هذه العودة ، فالفعل فى أول مرة يرد فيها يرد مقترنا بتحديد موعد قريب لهذه العودة هو الغد «يعود غدا» الأمر الذى يعكس لونا من الاطمئنان إلى حدوث هذه العودة الوشيك ، ولكن فى المرة الثانية يبدأ الشك يلقى بظل خفيف على دلالة الفعل ، حيث يقترن الفعل بما يوحى على الأقل بعدم قرب هذه العودة «بعض الصبر» ، وفى المرة الثالثة والأخيرة يبدو الشك فى هذه العودة شديدة الوضوح ، حيث يقترن الفعل بحرف التسويف «سوف يعود» ، بل إن اليقين الذى كان يشع من الفعل «يعود» فى أول مرة ورد فيها يتقلص إلى نوع من الرجاء الخافت الوجل الذى يقف على مشارف اليأس من عودة الابن الغائب كما تشى بذلك عبارة «والله الكفيل» التى أردف بها الشاعر الفعل المقترن بحرف التسويف .

وقد ألقت هذه النبرة الحزينة على المقطع ظلالا من الشجن الشفيف جعل من اختيار «الناى» عنوانا له ، ورمزا لهذا البعد من أبعاد الرؤية الشعرية الذى يعبر عنه هذا المقطع اختيارا فنيا موفقا ؛ فالناى مرتبط بالأسى الوادع الشفيف العريق ، ولذلك نجد صوته فى هذا المقطع يمثل اللحن الأساسى فى سيمفونية جنائزية حزينة محورها رثاء صاحبة الشاعر المنتظرة التى يبست انتظارا له ، ومص شبحُه دماءها ، ويتخيل الشاعر أنها ربما تموت غدا انتظار له – ولنلاحظ المقابلة بين توقعْ الصوتِ المنتظرِ له عودَته «غدا» وتوقعه هو موت صاحبته «غدا» – ومن ثم فقد راح

يقيم لهـا فى خياله جنازة ملائكية يوشيها اللـون الأبيض ، المتمثل فى الـثلج وفى الورود البيضـاء التى تموت معها ، ويأتى صـوت الناى حزينا باكيا يـسحب حزنه عبر المساء .

ونلاحظ أن المقطـع يعكس صورة شديدة السلـبية لهذه المنتظرة فـنحن لانكاد نسمع لها صوتا في هذا المقطع الذى تمثل محوره النفسى ، وحتى ذلك الحوار الذى دار بينـها وبين الأب أو الأم كانـت هى الصوت الـصامت فيـه ، ولذلك فإنـنا نجد ارتباط الشاعر بها ارتباطا أخلاقيا أكثر منه ارتباطا عاطفيا ، فهو يشعر إزاءها بنوع من الإثم ، ويتـرسب هذا الشعور فى أعـماقه وينحل فـى أعصابه ويحز فيـها ، فقد كان هو السبب فى موتها دون أن تنعم بما تـنعم به أية فتاة فى مثل عمرها من الرغد فى ظلال دار تظلها ويد تحنو عليها .

وعلى هذا النحو تتعادل كفتا الصراع ويتكافأ طرفاه ، فهل يستطيع الشاعر أن يتنصل من كل هذه الالتزامات ، وأن يمزق كل هذه الـوشائج لينطلق مع تيار الحياة المندفـع ؟! وأى ثمن فادح عـليه أن يدفـعه لو استـقر على هـذا الخيار؟! ولكـن الفن الصادق بدوره عروس غالية المهر ...

ويأتى المقطع الرابع «الريح» – أطول مقاطع الـقـصيدة وأحفلها بالمعاناة الروحية الخصبة – ليصور لنا تمزق الشاعر بين طرفى الصراع فى ذاته ، هذا الصراع الذى بدأ يكـتسب ملامـح فنية وروحـية شديدة الـتشابـك والعمق والـتعقيـد ، فالرغـبة فى الانطـلاق فى هذا المـقطع لـم تعد مـجرد نوع مـن التمـرد على الـواقع الراكـد الذى تفـرضه الحياة بـين جدران الصـومعة ، وإنما أصبـح استـجابة لـدواع روحية وفـنية غلابة. والمقطع يـبدأ من نقطة الإحساس بفداحة الالتزامات المفـروضة على الشاعر ، هذا الإحسـاس الذى لمحنا بوادره فى المـقطع السابـق ، ويمتزج بهذا الإحسـاس رغبة عميقة فى التحلل من هذه الالتزامات والقيود ، وتلبية دعوة الانطلاق التى أصبحت

أكثر إغراء وجاذبية بعد أن اكتسبت ملامح فنية وحضارية آسرة ، ولكن الشاعر يعبر عن هذه الرغبة هنا بنبرة أقل حدة وأكثر تعقلا وإحساسا بفداحة الثمن الذى عليه أن يدفعه فى سبيل تحقيق هذه الرغبة ، عليه أن ينشق عن أشياء حميمة ، وأن يدوس أشياءأثيرة عزيزة ، عليه أ ينشق عن أمه وأبيه وكتبه وصومعته وصاحبته المنتظرة التى تحيا وتموت انتظارا له ، وهو يستخدم الفعل «ينشق» بكل مايحمله من دلالات التمزق والألم ، وعليه أن يطأ القلوب وبينها قلبه ، بكل مايحمله الفعل «يطأ» أيضاً من قسوة التضحية ، عليه أخيرا أن يتجرع مرارات الدروب دون شعور بالمرارة . حقاً ما أفدحه من ثمن ، ولكن الدعوة إلى الانطلاق قد أصبحت شديدة الإغراء والجاذبية ؛ ففى أفق هذا الانطلاق الرحيب الذى يهفو الشاعر إلى معانقته تكمن طاقات الإبداع الخلاق ، والقدرة على تطويع العبارة الشعرية البكر التى يفتنّ الشاعر فى تصويرها أيما افتنان ، ويبدع فى تجسيد جاذبيتها وسحرها وعنفوانها تجسيداً فنياً باهراً ، فيرمز إليها أولا بالبدوية السمراء بكل مايحمله هذا الرمز البكر من إيحاءات الحيوية والعنفوان والتفجر الهادر ، ومن أصالة الفطرة وبكارتها وإبائها وجموحها ، ولهذا فإن الدرب إلى هذه البدوية النافرة الجموح درب بالغ الصعوبة لايستطيع أن يقطعه إلا فارس فذّ قادر على تحمل مشقاته وأهواله»

عدته لخوض هذا الدرب والفوز بهذه المحبوبة العصية شيئان : الموهبة الشعرية الإلهية ، والصبر على معاناة الإبداع وبذل الجهد المضنى فى سبيله ، وتلح ضرورة توافر الإمكانتين معاً فى الفارس الذى يهفو إلى تطويع العبارة البدوية السمراء على خاطر الشاعر فيعكسها عبر مجموعة من الصور الفنية المتتالية :

أولى هذه الصور تصويره للدرب الموصل إلى هذه المحبوبة الشموس –العبارة– بأنه واحات من العجين البكر ، وأودية من الهجير وزوابع الرمل المرير ؛ فواحات العجين البكر رمز لتوافر الموهبة الشعرية القادرة على التشكيل اللغوى البكر ، . فالعجين رمز للطواعية والقابلية للتشكيل والتكوّن البكر ، أما أودية الهجير وزوابع

الرمل المرير فهى رموز لتلك الصعاب والمشقات التى يتحملها المبدع ، والجهد المضنى الشاق الذى عليه أن يبذله فى سبيل السيطرة على هذه العبارة الجموح -البدوية السمراء- وتطويعها .

وتتمثل الصورة الثانية فى تصويره لشموس المحبوبة العصية الجموح وأنه لا يستطيع ترويضها إلا الذى يستطيع تقمص شخصية الجمل ، وتكون سريرته فى نفس الوقت سريرة طفل ، والجمل فى موروثنا هو رمز الصبر والقدرة على تحمل المشقات والصعاب ، أما الطفل فيتمتع بسريره بالغة النقاء وخيال شديد النشاط والتحليق ، وهو المعادل الفنى للموهبة الإلهية التى تمنح الشاعر طاقات روحية وخيالية غير عادية ، صورة أخرى بارعة لضرورة امتزاج الموهبة بالجهد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى والاستحواذ على الكلمة الشعرية الحقيقية .

وتتمثل الصورة الثالثة والأخيرة فى تصويره لهذا الشاعر الفذ الذى يستطيع ترويض هذه العبارة الأبية .. هذه البدوية السمراء فى صورة من يقتات من ثمر عجيب ، نصفه يسقط من الجنات فى السلال حلالا بدون تعب ، أما النصف الثانى فهو من العرق الصبيب ؛ فالنصف الأول رمز للموهبة الإلهية التى يمنحها الله سبحانه وتعالى للشاعر دون أن يتعب فى تحصيلها ، أما العرق الصبيب فهو رمز للجهد المضنى والمعاناه الباهظة التى يتكبدها الشاعر فى سبيل الفوز بهذه العبارة المتأبية . ثلاث صور متوالية تعكس يقين الشاعر العميق بضرورة اقتران الموهبة بالجهد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى ، وأن الموهبة أو الملكة وحدها غير كافية، ولهذا يلح على إبراز جانب الجهد والمعاناة ابتداء بتجرعه مرارات الدروب دون شعور بالمرارة ، وانتهاء بذلك الشوك الذى ينبت فى شقوق أظافره وفى شفتيه ممتزجاً باللهيب ، ومروراً بأوديه الهجير ، وزوابع الرمل المرير ، والعرق الصبيب وليد المعاناة الباهظة .

لهذا كله نحس بنبرة زهو عالية فى تصوير الشاعر لقدرته على ترويض تلك الحبيبة الشموس ، وعلى خوض الدرب إليها بما فيه من صعاب وأهوال ، ويخالط هذا الإحساس بالزهو إحساس عارم بالنشوة التى توشك لفرط عرامتها أن تكون نشوة حسية ، خاصة إذا ربطنا بين هذا الإحساس وبين تصوير الشاعر المادى للعبارة ، فهى بدوية سمراء ، وهى عصية جموح لايروضها إلا الفارس الفذ ، وفى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال ، وهى فى نهوضها واستجابتها للشاعر تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال ، وتتناثر عبر هذه الصور الحسية كلمات الخصوبة والبكارة ..فكل هذا التصوير الحسى الواضح للعبارة يضفى على إحساس الشاعر بالنشوة لاستحواذه على هذه العبارة البكر طابعاً حسيا ملموساً.

وتزداد نبرة الزهو ارتفاعا حين يصور الشاعر تلك الطاقات الخارقة التى تمتلكها هذه العبارة ، فمن يديها تنبع الريح الجنوب الرخية المعطرة ، ومنها أيضا تنطلق الريح العاصفة الغاضبة ، ولكل موسمها ، وهى فى كل الأحوال تتحرك وفق أمره وحسب هواه ، حيث تحدو ، تدور كما يشير بإصبعه ، وهذه الريح العاصفة التى تهب من عبارته قادرة على تغيير ملامح الواقع المتفسخ ، ومحو هذه الأسوار البالية التى تمزق أوصال الوطن العربى ، لتعود للأرض العربية بكارتها وعنفوانها ، ويختلط فى رؤية الشاعر الحلم بالأمنية ليقدم للواقع العربى المأمول صورة بالغة النضارة والروعة ، حيث تعود التربة العربية السمراء كما كانت فى البدء «بكرا لأول مرة تشهى بحضن الشمس ، ليل الرعد يوجعها ، وتستمرى بروقة » وحيث تعود الأرض «تعب الحلم تنبته كروماً ، والكروم لها شروش السنديان ، لها عروق السنديان ، ورفاه فىء البيلسان» وحيث تنعقد القباب العربية المتفرقة «بيتا واحدا يزهو بأعمدة الجباه ، يزهو بغابات من المدن الصبايا» فهذا التمزق الذى يقطع أوصال الوطن العربى ضد طبيعة الأمور «أيصح عبر البحر تفسيخ المياه»؟!

وفى نشوة هذا الحلم الثائر المتلألىء يصور الشاعر أعداء الوحدة المستفيدين من واقع التجزئة فى صورة مثيرة للاشمئزاز والتقزز ، فهم برغم خيلائهم ومظهرهم البراق طواويس لايستطيعون العيش إلا فى ظل هذه السياجات والأسوار التى تمزق الوطن العربى ، ولكن هذا المظهر البراق الخادع لايمكن أن يستر حقيقة تكوينهم المزرى القمىء الذى يفضحه الشاعر بمجموعة من الصور المثيرة للتقزز ؛ ففى صدر الطاووس المختال المستفيد من واقع التجزئة «ثديان مابيتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة» إنها صورة غامضة غريبة لهذا المسخ المشوه ، ولكنها تثير الشعور بالتقزز والاشمئزاز ، ويرى الشاعر أن مثل هذه النماذج الساقطة غير جديرة بأن يشغل نفسه بها وبالقضاء عليها ، فالقضاء عليهم سيجعل منهم شهداء لمواقفهم المنحرفة ، وماشأنهم هم بالشهادة ؟! ولذلك فإنه يكلهم إلى رياح التغيير القادمة لتعجنهم فى حمأة سقوطهم ووحل عمالتهم هم والسياجات التى يستظلون بها ، وماجنوه من واقع التجزئة من ثمرات ، ويرى أن موسم رياح التغيير العاصفة القادمة سيمحو السياجات والحدود التى تمزق أوصال الواقع العربى من الأرض ومن العقول معاً.

إنه حلم بالغ الروعة والتألق أسلم الشاعر زمام خياله له ، وامتزجت عناصر هذا الحلم وتداخلت إلى حد يقف أحيانا على مشارف التشوش ، وهذه هى طبيعة الحلم، وطوال هذا الحلم تستولى العبارة الشعرية هذه البدوية السمراء على لب الشاعر حتى لايكاد يرى سواها ... وسوى تأثيرها الخارق وقدراتها غير العادية على تغيير ملامح الوجود ، وعبر استغراق الشاعر فى هذا الحلم يكاد القارىء ينسى علاقته بالسياق العام فى القصيدة المتمثل فى تطور الصراع بين شطرى ذات الشاعر – العالم والفنان ، أو المفكر والمغامر – أو لنقل بين رغبته فى الانطلاق ودواعى الخضوع للالتزامات الاجتماعية والفكرية التى يفرضها عليه وضعه العلمى والاجتماعى، يكاد القارىء في بعض الأحيان ينسى علاقة هذا الحلم الشعرى الرائع

بالمجرى العام للصراع لولا تلك الصلة التى عقدها الشاعر منذ بداية المقطع بين هذا الحلم المتشابك العناصر وبين أحد طرفى الصراع وهو الطرف المتمثل فى الانطلاق والمغامرة ...

ويصحو الشاعر فى المقطع الخامس «الناسك» على صوت الطرف الثانى من طرفى الصراع وهو يشده من أفق هذا الحلم الشاهق إلى أرض الواقع الكئيب ، ونسمع حوارا رائعا بين هذين الطرفين اللذين انشطرت إليهما ذات الشاعر : الناسك، ربيب الصومعة والتأمل الفكرى الساكن ، والمغامر ، الذى سباه سحر البدوية السمراء ، العبارة الشعرية الخلاقة ، وصوت الريح العاصفة التى تنبع من يديها ، ويبدو صوت الناسك كما لو كان مهزوما فى هذا الحوار من جديد ، ويبدو صوت المغامر ذاهلا عن كل شىء إلا عن فتنة العبارة الطاغية وسحرها الآسر، فعلى حين يحاول صوت الناسك أن يوقظه من هذا الحلم مصوراً له الأمر على أنه ضرب من الجنون وإغواء الشياطين ومسهم :

أهملت فرضك ، هل جننت فرحت تحلم فى النهار

حلم النهار .. مدى النهار؟

هل كنت تتبع ذلك الجنى ؟ هل أغواك شيطان المغارة ؟

ولكن المغامر يبدو ذاهلا مسحورا بفتنة تلك البدوية السمراء .. العبارة التى سلبت لبه ، ولذلك فهو لايعير تحذيرات الناسك التفاتا وإنما يردد تلك العبارة التى استولت على وعيه منذ المقطع السابق :

وحدى مع البدويه السمراء ، كنت مع العبارة

فى الرمل . كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرارات الثقال بلا مرارة

ويسقط في يد الناسك وييأس من هذا المجنون الذي يعتقد أنه قد أصيب بنوع من المس ، ولا يملك إلا أن يردد في يأس «ألغاز مجنون» وهو يعود إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة في رأس الشاعر منخلع الوقار .

وعلى هذا النحو الذي انتهى به هذا المقطع يبدو وكأن الطرف المغامر من شطري ذات الشاعر قد حقق انتصاره الحاسم والأخير على الطرف المتأمل الناسك ، وطرده إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة في رأس الشاعر ، واستولى هو على الشاعر بصفة نهائية ، ولكن هل يمكن لمثل هذا الصراع البالغ التعقيد والعمق والتشابك أن ينتهي هذه النهاية البسيطة الساذجة؟! وهل يمكن للشاعر أن ينفصم بمثل هذه السهولة عن كل الارتباطات والوشائج الاجتماعية الوثيقة ؟ وأن يتنصل من التزاماته الفكرية والاجتماعية والأخلاقية بمثل هذا اليسر؟!

إن المقطع السادس والأخير الذي لايحمل عنوانا يحمل الإجابة بالنفي على كل هذه التساؤلات ، فكل هذه الارتباطات والالتزامات حية راسخة في وجدان الشاعر لاتبرحه ، وهي إن هجعت لحظة فلكي تستيقظ من جديد نشيطة ملحة ، وحتى ذلك الناسك المخذول الذي بدا في نهاية المقطع السابق وقد انهزم إلى الأبد لايلبث أن يستجمع قواه من جديد ليستأنف الصراع ، وليلقي بالشاعر في خضم المعاناة الهادر ، وليعود به إلى نقطة البدء .. بل إلى ماقبلها ، فإذا كانت القصيدة قد بدأت وليس بين الشاعر وبين الانطلاق – من العقبات ذات الشأن– سوى «كوم من الورق العتيق» فإنها تنتهي وبينه وبين الانطلاق «صحراء من الورق العتيق ، وخلفها واد من الورق العتيق ، وخلفها عمر من الورق العتيق» .

٣- إضاءات نقدية :

يعد الدكتور خليل حاوي صاحب هذه القصيدة واحداً من الذين أرسوا دعائم الحركة الشعرية الحديثة ، وتركوا بصماتهم الواضحة على مسارها ، وهو شاعر

عميق الثقافة ، وقد استطاع فى نتاجه الشعرى أن يحقق الانسجام المفقود بين الشعر والفكر ، وأن يحول الفكر العظيم إلى شعر عظيم ، فيه كل عمق الفكر وسخائه ، وكل نبض الشعر وحيويته ، لذلك فإن رؤيته الشعرية على قدر كبير من العمق والتركيب وتعدد الأبعاد والمستويات ، وقصائده من الأعمال الجادة الصعبة التى تحتاج من القارىء جهدا كبيرا وإخلاصا أكبر في سبيل استيعابها وإدراك أبعادها الفنية والروحية والفكرية المتعددة المتشابكة ، ولكن بمقدار ما يبذل من جهد وإخلاص فى قراءة هذه القصائد تمنحه هى من عطائها الروحى والفنى المتجدد العميق . ولأن أعماله متعددة الأبعاد والمستويات فإنها تقبل دائما أكثر من قراءة وأكثر من تأويل ، فكلما تعمق القارىء فى قراءتها منحته أعماقاً وأبعاداً جديدة لاتمنحها للقارىء العجل المتسرع ، فهى مثل العبارة الشعرية «تعصى وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور» على حد تعبير الشاعر الرائع عن العبارة الشعرية .

وقصيدة «الناى والريح فى صومعه كيمبردج» واحدة من هذه القصائد الصعبة الغنية المتعددة الأبعاد والأعماق والمستويات ، وعلى الرغم من تعدد الرؤية الشعرية فيها فقد استطاع الشاعر أن يمزجها جميعاً فى وحدة فنية محكمة ، تفاعلت فى إطارها كل العناصر التى تشكل الرؤية الشعرية وتشابكت على نحو فنى بارع ، وقد جعل الشاعر المحور الأساسى الذى تدور حوله كل عناصر الرؤية الشعرية ومكوناتها هى الصراع الداخلى فى ذاته بين المفكر والفنان ، أو بين الملتزم والمغامر، وفى وهج هذا الصراع – الذى يشكل الخط الرئيس فى الرؤية الشعرية فى القصيدة – انصهرت كل العناصر والمكونات الفرعية الأخرى مما أضفى على القصيدة لونا محكما من الوحدة رغم مايبدو فيها لدى القراءة الأولى من تشوش وعدم ترابط بين أجزائها .

وفى إطار هذا الصراع الأساسى طرح الشاعر رؤيته الخاصة المتفردة لمجموعة من القضايا والهموم الفكرية والاجتماعية والفنية والحضارية التى تشغل بال المثقف

العربى ، مما أكسب هذا الصراع ملامح وأبعادا ومستويات بالغة الغنى والتنوع ، وهو يطرح كل هذه الهموم والقضايا طرحاً شعريا متفردا ، بعد أن يتمثلها تمثلا شعريا خاصاً ؛ ومن القضايا التى تشكل منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة قضية تمزق المثقف العربى بين انتمائه إلى واقعه القومى بكل ماقد يشوب هذا الواقع من مظاهر الركود والجمود وبين نزعته إلى الانطلاق مع تيار الحضارة الحديثة الجارف بكل مايكتنف هذا الانطلاق من مخاطر الانجراف غير الواعى والتميع وفقدان الجذور التى تربطه بتراثه وبواقعه ، وقضية حلم الوحدة العربية المنشود وما يعترض طريق هذا الحلم من عقبات ، وحتمية زوال هذه العقبات وتحقق الحلم الكبير ، وقضية الإبداع الشعرى واتكائه على دعامتين أساسيتين هما الموهبة والجهد المبذول ، هذا بالإضافة إلى قضية القصيدة الأساسية وهى تمزق الشاعر بين انطلاق الفنان والتزام المفكر والملتزم بأعباء اجتماعية ثقيلة ، وقد استطاع الشاعر أن يصهر كل هذه القضايا الجامدة الباردة فى وهج رؤيته الشعرية ، وأن يحولها إلى نبض شعرى متدفق بالحرارة والحيوية .

وتتميز رؤية الشاعر فى هذه القصيدة – وفى معظم شعره – بلون من العرامة والاحتدام والعنف الذى قد يدفعه أحيانا إلى استخدام كلمات وتعابير خشنة قاسية الوقع ، مثل تصويره لإضاعة عمره بين جدران الصومعة بمضاجعة المومياء ، وتصويره لطلاب العلم المترهبين بأنهم «طغمة النساك ، واللحم المقدد فى خلايا الصومعة» ، ومثل تصويره لربيب التفرقة المستفيد من واقع تجزئة العالم العربى وتمزيقه فى هذه الصورة المنفرة «فى صدره ثديان مانبتا لمرضعة ولا لعانس المسترجلة» ومثل تعبيره عن ازدرائه لهذا العميل واستهانته بشأنه بأنه وكله لريح الرمل «تعجنه بوحلة شارع أو مزبلة» ، وغير ذلك من التعابير والألفاظ الخشنة العنيفة التى تعكس مدى عرامة الرؤية الشعرية وحدتها واضطرامها .

وكان طبيعياً أن تتعدد الأدوات والتكنيكات الشعرية بمقدار تعدد أبعاد الرؤية الشعرية ومستوياتها .

وأول مايلفت النظر فى بناء هذه القصيدة هو النزعة الدرامية الواضحة فيها ، ولاتتمثل هذه النزعة فى مجرد تقسيم القصيدة إلى مقاطع متعددة وتمييز هذه المقاطع بعناوين مستقلة أو بأرقام ، وإنما تتمثل هذه النزعة فى مظهرين أساسيين من مظاهر البناء الدرامى هما تعدد الأصوات ، ثم الصراع بين هذه الأصوات ، وقد رأينا كيف شطر الشاعر ذاته إلى شطرين متنازعين متنافرين هما المفكر والفنان ، أو الناسك والمغامر ، وكيف جعل القصيدة كلها صراعا بين هذين الشطرين بكل ماااكتسباه على امتداد الصراع من ملامح فكرية وفنية وحضارية متنوعة ، وإلى جانب هذين الصوتين اللذين يمثلان البطلين الأساسيين فى هذا الصراع الدرامى دعم الشاعر الصراع بمجموعة من الأصوات الثانوية أو الأطراف الثانوية ، مثل صوت الأب أو الأم ، وصوت الصاحبة الصامت ، وصوت ريب التجزئة الطاووس ، وكل هذه أصوات أضفت على الصراع غنى وتنوعا وعمقا ، ولم يكتف الشاعر بمجرد الحوار الفنى والنفسى بين هذه الأطراف المتعددة وإنما كان فى بعض المقاطع يستعير شكل الحوار المسرحى ، كما فعل فى المقطع الثالث «الناى» فى الحوار بين صوت أحد الأبوين وبين الصاحبة المنتظرة ، وإن كنا لم نسمع من الحوار سوى الصوت الأول ، وكما فعل أيضاً فى المقطع الخامس «الناسك» فى الحوار بين صوت «الناسك» وصوت «المغامرالمجنون» .

وقد حقق الشاعر لهذا الصراع الدرامى لونا من النمو والتصاعد حيث كان يدفع عبر كل مقطع إلى حلبة الصراع بعنصر جديد يدعم به موقف أحد الطرفين المتصارعين ؛ فهو بعد أن يقدم طرفى الصراع فى المقطعين الأولين – وهما الملتزم والمغامر – يدفع المقطع الثالث بعنصر يدعم به موقف الطرف الأول «الملتزم» وهذا العنصر هو الأسرة المنتظرة والالتزامات الاجتماعية والأخلاقية التى تنتظره،الأمر الذى يكاد يميل بكفة الصراع لصالح هذا الطرف الأول ولكن الشاعر لا يلبث أن يدفع فى المقطع الرابع بعنصر جديد آخر يدعم موقف الطرف الثاني ويعيد لميزان

الصراع اعتداله ، وهذا العنصر هو إغراء الفن المتمثل فى جاذبية العبارة الشعرية - البدوية السمراء - وإغرائها الساحر مما كاد يميل بالميزان - أو لعله مال بالفعل - ناحية الطرف الثانى ، ولذلك نرى الشاعر يدفع فى المقطع الخامس بعنصر جديد لصالح الطرف الأول وهو الناسك ، وإن كان هذا العنصر لم يستطع أن يعيد إلى الميزان اعتداله حتى كدنا نتصور أن الصراع حسم لصالح الطرف الثانى «المغامر والفنان والمنطلق» ، ولكن المقطع السادس الختامى يعيد الصراع من جديد إلى ذروة احتدامه بعد أن استجمعت العناصر التى تدعم موقف الطرف الأول كل قواها لتعيد للصراع حدته وعرامته ، ولتنتهى القصيدة والصراع لم ينته ، فما كان لمثل هذا الصراع المتعدد الأبعاد والأعماق أن ينتهى بمثل هذا اليسر .

وإذا كان هذا البناء الدرامى المركب هو الإطار الفنى لهذه القصيدة فإنه فى داخل هذا الإطار تتفاعل مجموعة من الأدوات الشعرية التى يستخدمها الشاعر لتجسيد رؤيته الشعرية بأبعادها المختلفة ؛ وفى مقدمة هذه الأدوات تأتى الصور والرموز .

وقد استخدم الشاعر ثلاثة رموز أساسية قام عليها هيكل القصيدة وهى «الناى» و«الريح» و«الصومعة» وقد حاولنا فى قراءة القصيدة استشفاف الدلالات والإيحاءات الرمزية لهذه الرموز . وإلى جانب هذه الرموز الأساسية وظف الشاعر مجموعة من الرموز والصور الفرعية التى دعمت هذه الرموز الأساسية وتفاعلت معها مثل «الباب» و«البدوية السمراء» و«العجين البكر» و«الثمر العجيب» و«الطاوس» و«الناسك» .. إلخ ، بالإضافة إلى تلك الصور الشعرية البارعة التى لم يخل منها بيت واحد من أبيات القصيدة .

ونلاحظ ولع الشاعر الشديد باستخدام رموز البكارة والخصب وصورهما وألفاظهما ، وكثيرا ما تحمل هذه الرموز والصور بعض الملامح والإيحاءات الجنسية

الموظفة توظيفيا فنيا راقيا ، وهو يوظف هذه الرموز والصور المستمدة من عالم الخصب والبكارة للتعبير عن الأبعاد الإيجابية والسلبية فى رؤيته على السواء .

فعلى المستوى الإيجابى نجد العبارة «تخصب مرة أخرى» ونجدها «بدوية سمراء» ودربه إليها «واحات العجين البكر» وأنها «تعصى وليس بروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور» ونرى مع الشاعر «فى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال» وهى حين تنهض «تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال» ... كما نجد الأرض العربية فى حلمه الرائع تعود فى موسم الريح الغضوب «بكراً لأول مرة تشتهى بحضن الشمس ، ليل الرعد يوجعها وتستمرى بروقه» والبيت العربى الواحد المأمول «يزهو بغابات من المدن الصبايا» .. وعلى هذا النحو البارع يوظف الشاعر رموز الخصب وصوره المتعددة للتعبير عن هذه الجوانب المتفجرة بالحيوية من رؤيته ، وهكذا يوظف حتى إيحاءات الجنس توظيفا فنيا ساميا للإيحاء بأكثر أبعاد رؤيته نبلا وروحانية وسموا .

أما على المستوى السلبى فإن الشاعر يوظف بعض رموز الخصب وصوره توظيفا عكسيا للإيحاء ببعض أبعاد رؤيته السلبية فيتحول الخصب إلى عقم ، والبكارة إلى عنوسة ؛ فهو يصور إحساسه بضياع عمره بين جدران صومعة كيمبردج بأنه لون من «الزنى» و«مضاجعة المومياء» ، وهو يستغل أيضا نفس رموز الخصب وصوره استغلالا عكسيا فى تصويره المنفر لربيب التفرقة العميل «فى صدره ثديان ما نبتا لمرضعة ولاللعانس المسترجلة» فهما ثديان شاذان منفران عقيمان ، رغم أن هذا العميل «يحصد منهما ذهبا وعاج» .

وبعد فهذه قراءة لواحدة من القصائد التى تمثل علامة من العلامات المضيئة على مسار الحركة الشعرية الحديثة ، أو على وجه التحديد هذه واحدة من قراءات هذه القصيدة ، فمثل هذه القصيدة الغنية تحتمل أكثر من قراءة وتجنُّ أكثر من عطاء، وكل ما آمله أن تنجح هذه القراءة فى أن تفتح بابا للقارئ على عالم خليل حاوى الشعرى الرحيب والعصى .

مرثية لكامل عبد الغفار *

أحمد عبد المعطى حجازى

ا - القصيدة :

لمَ كنت جميلا ؟ !

لمَ أغويتنى ؟ !

لم ألبستنى بردة الحلم فى صِغَرى ، ووصفت لىَ المستحيلا ؟ !

لم أحببتنى ؟ !

ثم صالحت بينى وبين سواك .. وودعتنى

واحترفت الرحيلا ؟ !

أنت وحدك من ينقذ الحلم لو زرتنى

آه .. لو زرتنى ، وجلست قليلا

ثم عاودت هذا الرحيلا

منشدا بدلا أن تقولا

* * *

عدت من رحلتى وقد انصرم الصيف ، أو كاد . أدخل باريس
وحدى بلا صاحب أو دليل

عدت .. تدخل سيارة بى من جانب النهر ، تحت الغصون التى تحمل

---

* من ديوان «كائنات مملكة الليل» نشر دار الآداب . بيروت ١٩٧٨ .

الآن آخر أوراقها ، والتى تتوالى علىّ ، وتدرجنى فى خطوط
من الظل والشمس ، تزحف بالعرض ، صاعدة جسد المعدن
المتدفق بى ، ثم ترتد للخلف ، صاعدة بعدها غيرها ،
متدافعة، كالمياه التى غمرت جسدا طافيا ، أو كأشرطة المومياء
.. وعبر الزجاج الصقيل

يلمع السين كالنصل تحتى ، ويمضى ، كأنى أخيرا أعود إلى مستقرى،
ويمتص إيقاعه المتلاحق ظلى النحيل .

وغدا سوف تضرب نافذتى طيلة الليل أجنحة المطر المتوحش ،
ناعقة فوق رأسى ، وتستأنف الريح ما بدأت من عويل !

٢- القراءة :

أول ما يطالع القارئ من هذه القصيدة عنوانها «مرثيـة لكامل عبد الغفار» وهو عنوان تقليدى لقصيدة رثاء غير تقليدية ، ولكن هذا العنوان على تقليديتهُ يؤدى فى القصيدة وظيفة تعبيرية بالغة الأهمية ، تتجاوز مجرد كونه عنوانا يلخص المعنى العام للقصيدة ؛ فهو الذى يتجه بكل إيحاءات القصيدة ودلالاتها صوب «الرثاء» ، وكان يمكن للقارئ لولا هذا العنوان أن يتجه بهذه الإيحاءات والدلالات – أو تتجه به – أية وجهة أخرى غير الرثاء ، كالعتاب مثلا أو سواه من المعانى والأحاسيس التى تبدو – بدون هذا العنوان – أكثر بروزا من صور القصيدة وعباراتها .

ومن خلال هذه الوظيفة الفنية الأساسية يؤدى العنوان وظيفة أخرى هى ربطه بين قسمى القصيدة اللذين يبدوان بدونه متباعدين ، ولكن قراءة القصيدة على أنها قصيدة رثاء يزيل ما بين القسمين من فجوة ويربط بينهما برباط فنى وثيق كما سيتضح من القراءة .

فإذا ما تركنا العنوان إلى القسم الأول من القصيدة وجدناه يبدأ بمجموعة من صور الاستفهام العتابية التى تبدأ فى البيتين الأول والثانى قصيرة لايتجاوز مدى الواحدة منها جملة واحدة قصيرة تستغرق التفعيليتين اللتين يتألف منهما المدى العروضى لكل من البيتين .

ومع البيت الثالث تبدأ الصور الاستفهامية تطول ، حيث تتكون الصورة الاستفهامية الممتدة على مساحة البيت الثالث من جملتين طويلتين متعاطفتين تستغرقان المدى العروضى للبيت المؤلف من ثمانى تفعيلات . ثم تأتى الصورة الاستفهامية الرابعة والأخيرة فى المجموعة مكونة من أربع جمل متعاطفة ممتدة على مساحة ثلاثة أبيات مداها العروضى عشر تفعيلات. فالصور الاستفهامية هنا تشبه فى تدرجها الشجرة : ساق واحدة متفرع منها مجموعة أكبر من الفروع والأغصان الكبيرة التى تتفرع منها مجموعة أكبر من الفروع الصغيرة ، ولكن الساق فى النهاية هى الأصل الذى تستمد منه كل هذه التفريعات وجودها ، وكذلك هنا تعتبر الجملتان القصيرتان فى البيتين الأول الثانى من القصيدة النغمة الأساسية فى هذه المجموعة من الصور الاستفهامية وبقية الجمل تنويعات عليهما وتفريعات تعبيرية منهما .

«لم كنت جميلا؟!» «لم أغويتنى ؟ !» هاتان هما الصيغتان اللتان تفرعت منهما بقية الصيغ والعبارات الاستفهامية التى تكون الشطر الأعظم من جزء القصيدة الأول ، ومع قصر الصيغتين فقد كونت كل منهما بيتا مستقلا . وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يكون الجمال مبعثا لعتاب أو مساءلة ، فهو – فضلا عن كونه قيمة عليا تحسب لصاحبها لا عليه – أمر لادخل للإنسان فى اكتسابه ليعاتب عليه ويساءل ، ولكن الشاعر لايترك القارئ لحيرته طويلا حيث لاتلبث التفريعات التالية أن تفصل هذا الإيحاء الغامض الغريب فى «لم كنت جميلا ؟ !» .. فهذا الجمال – حين نعود إليه مرة أخرى فى ضوء التفريعات والتنويعات التالية – ليس

هو أولا الجمال المادى الحسى الذى لا يد للإنسان فى اكتسابه ، وإنما هو جمال إرادى مكتسب ، إنه جمال الروح والفكر والوجدان ، كما أن هذا الجمال كان عاملا من عوامل إغواء الشاعر وإغرائه بعشق الحلم والمستحيل ، ومن ثم يصبح مفهوما أن يجعله الشاعر محوراً من محاور عتابه للمرثى ، بل أن يجعله المحور الأساسى لهذا العتاب .

ولكن هذا العتاب ذاته هو فى نفس الوقت رثاء لذلك الجمال الغريب الراحل بلا عودة الذى أغراه بالحلم وعشق المستحيل ، وهكذا لاينى العنوان يلقى بظلاله الثقيلة على كل الصور والعبارات والإيحاءات والمعانى، ويوجه دلالاتها، فيغدو العتاب رثاء وتفجعا ، ويصبح الرحيل رحيلا بلا عودة ، والوداع وداعا أبديا بلا أمل فى لقاء . وفى مثل هذا السياق تبدو هذه الأمنية الحارة التى يتمناها الشاعر - بأن يزوره المرثى لينقذ له الحلم الذى لايستطيع إنقاذه سواه - غريبة على السياق الشعورى للوهلة الأولى ، ولكن أليست مثل هذه الأمنية صورة من صور ذلك الحلم الذى أغراه الراحل به ، وضربا من ضروب المستحيل الذى جعله يعشقه ؟ ! أو لم ينظر الشاعر إلى الموت منذ قليل على أنه صورة من صور الرحيل الإرادى من محترف للرحيل ؟ ! ثم إن هذه الأمنية بدورها تكتسب دلالات جديدة وتشع بإيحاءات جديدة حين نتأملها فى إطار عنوان القصيدة الحزين . وهكذا تتشابك الدلالات والإيحاءات وتتفاعل وتتوالد ، ومن خلال تفاعلها ينمو عطاء القصيدة ويتكاثر .

وعلى الرغم من أن محور هذا القسم الأول من القصيدة هو شخصية المرثى فإننا نجده يتدفق بالحركة والحيوية والحياة ، مما يشى بشدة حضور هذه الشخصية فى وجدان الشاعر وسيطرتها عليه ، ولذلك فهى تمارس حياة عريضة وهادرة تضفى على هذا القسم كله حيوية متدفقة ، حيث تكثر فيها الأفعال التى تشيع فيه حركة نابضة بالحياة ، ونلاحظ أن الأفعال كلها مسندة إلى المرثى الراحل المعبر عنه

بضمير المخاطب ، على حين يقع ضمير المتكلم المعبر عن الشاعر فى الجمل التى ورد فيها مفعولا مباشرا أو غير مباشر ، أى أن المرثى هو العنصر الإيجابى فى هذه الحركة الحية التى يموج بها هذا القسم من القصيدة ، بينما يمثل الشاعر العنصر السلبى فيها ؛ فالمرثى هو الذى «أغوى» الشاعر بجماله الروحى الغريب ، وهو الذى «ألبسه» بردة الحلم ، وهو الذى «وصف» له المستحيل ، وهو الذى «أحبه» وهو الذى «صالح» بينه وبين سواه ، وهو الذى «ودعه» و«احترف الرحيل» وهو وحده الذى يستطيع أن «ينقذ» الحلم لو «زاره» ... ولنلاحظ أن الفعل «زار» المكرر هو الوحيد بين أفعال المقطع كلها الذى جاء فى صيغة التمنى هو والفعلان المعطوفان عليه ، مما يوحى بوعى الشاعر الفادح باستحالة تحقق هذه الأمنية رغم ما تتمتع به شخصية المرثى من حضور حار على امتداد المقطع كله .

ولنلاحظ مرة أخرى أن الشاعر جعل رحيل المرثى - الذى هو الصورة الرمزية للموت - رحيلا إرادياً ، حيث عبر عنه بعبارة «واحترفت الرحيل» وكأنه رحل بمحض إرادته ، وهكذا قال لنا الشاعر - دون أن يقول - إن الميت حى ملء وجدانه ، وإن موته ليس سوى رحلة من تلك الرحلات التى تعودها واحترفها ، وإن كنا لانخطئ رغم ذلك أن نلمس خيطا خفيا من الإحساس بالفقد واللوعة يتسلل عبر مهرجان الأفعال المتدفقة بالحرية والحيوية ، ويبلغ هذا الإحساس ذروة لوعته فى تلك الأمنية الوالهة المستحيلة «آه لو زرتنى وجلست قليلا» .

* * *

فإذا ما انتقلنا إلى القسم الثانى الذى محوره الشاعر ذاته ، والذى لايرد فيه أى ذكر للمرثى وجدنا تلك الحركة الحارة الدافقة التى كان يموج بها القسم الأول تتجمد أو تكاد ، ووجدنا الموت يلقى بظلاله الباردة على كل شىء ، فكل ما فى هذا القسم ينضح موتا : رحلة الشاعر تنتهى - حيث يعود منها - والانتهاء صورة

من صور الموت ، والصيف ينصرم ، والغصون تحمل آخر أوراقها ، وظلال هذه الغصون المتساقطة على الشاعر تدرجه فى خطوط من الظل والشمس – صورة تستدعى صورة الإدراج فى الأكفان – وهذه الخطوط فى تتابعها وتدافعها تشبه المياه التى غمرت جسدا طافيا – صورة الغريق صورة أخرى من صور الموت – أو أشرطة المومياء – صورة ثالثة أو رابعة – ويحس الشاعر كأنه يعود أخيرا إلى مستقره – صورة المستقر الأخير وارتباطها الشعورى بالموت – وحتى ظل الشاعر النحيل يموت ويمتصه الإيقاع المتلاحق لنهر السين الذى يلمع كالنصل تحته .

هكذا يرشح الموت من كل صور ذلك المشهد الكئيب . ولاينسى الشاعر فى الختام أن يضع هذا المشهد فى إطاره الجنائزى النادب ، فأجنحة المطر المتوحش سوف «تنعق» فوق رأسه ، وتستأنف الريح ما بدأته من «عويل» .

وهكذا استطاع الشاعر أن يقول لنا دون أن يقول – وربما دون أن يعى – إن المرثى حى حاضر فى وجدانه ، وإنه هو الذى مات ، فرحيل المرثى ملأ حياته موتا. وتبدو لنا براعة المفارقة وعمقها فى أن المقطع الأول الذى محوره المرثى – الميت – يفيض بالحياة والحركة ، والمرثى هو العنصر الإيجابى فى هذه الحركة ، بينما المقطع الثانى الذى محوره الشاعر – الحى – يخيم عليه السكون والموت ، وحتى ما فى المقطع من حركة خافتة يبدو الشاعر هو العنصر السلبى فيها فهى تقع عليه لامنه ؛ فالسيارة فى عودته هى التى تدخل به من جانب السين ، والغصون هى التى تتوالى عليه وتدرجه فى خطوط من الظل والشمس وتصعد جسد المعدن – السيارة – المتدفق به ، وإيقاع السين هو الذى يمتص ظله النحيل ، وأجنحة المطر المتوحش هى التى تضرب نافذته وتنعق فوق رأسه ... أما هو فكمّ ساكن جامد ، خاصة حين نلحظ أن المرثى – فى موته – كان كيانا متدفقا بالحركة والحيوية .

٣- إضاءات نقدية :

هذه القصيدة كما سبق القول قصيدة رثاء غير تقليدية ؛ فهى أولا لايرد فيها أى ذكر مباشر للموت ، وكان من الممكن – لولا عنوانها – أن نقرأها دون أن ندرك أنها مرثية ، وهى تبعا لذلك تخلو من كل ما يثقل قصائد الرثاء التقليدية من مبالغات شعورية ممجوجة فى إظهار التفجع والحسرة ، وغلو فى تمجيد المرثى وتعظيمه . ولكن القصيدة مع خلوها من كل ذلك استطاعت أن تصور شدة حضور المرثى – رغم غيابه المادى – فى وجدان الشاعر وفكره ، وما خلفه رحيله المادى من فراغ وركود وموات فى حياته .

وقد اعتمد الشاعر كما رأينا فى تصوير هذا الإحساس المزدوج على تلك المفارقة التصويرية البارعة التى لمسناها من خلال القراءة ، وهذه المفارقة لاتعتمد فحسب على وسائل التعبير المباشرة التى أبرزتها القراءة فى تصوير معانى الحياة والحضور التى تشع من شخصية المرثى رغم موته ، ومعانى الموت والركود التى ترين على حياة الشاعر بعد رحيل صديقه ، وإنما تعتمد بالإضافة إلى هذا على مجموعة من الوسائل الفنية البارعة :

فالقصيدة كما رأينا تتألف من قسمين مستقلين ، أولهما – الذى محوره حياة المرثى – يتدفق بالحركة والحيوية ، والثانى – الذى محوره شخصية الشاعر وحياته – تخيم عليه ظلال الركود والموت . وقد تجسد التقابل بين هذين القسمين – بالإضافة إلى وسائل التعبير المباشرة السابقة – فى مجموعة من الوسائل الفنية فى مقدمتها الموسيقى ، ونسبة تردد الأفعال فى كلا القسمين ، واختلاف إيقاع الحركة بينهما .

فالإيقاع الموسيقى فى القسم الأول سريع متدفق ، ولايتجاوز المدى العروضى لأطول أبياته ثمانى تفعيلات ، والكثير من الأبيات فيه لايتجاوز طوله التفعيلتين .

أما القسم الثانى فيبطئ فيه الإيقاع ويتمطى حتى يبلغ طول أحد أبياته – وهو البيت الثانى – سبعا وأربعين تفعيلة ، أى ما يتجاوز المدى العروضى لأبيات القسم الأول كله الذى لايزيد مجموع تفعيلاته عن سبع وثلاثين تفعيلة . ولايقتصر تفاوت الإيقاع الموسيقى بين القسمين على اختلاف أطوال الأبيات بين القسمين وما يترتب عليه من سرعة الإيقاع فى القسم الأول وبطئه فى الثانى ، وإنما يتجاوز ذلك إلى نظام التقفية فى القسمين ؛ فالقافية الأولى تتمتع بنوع من التنوع الذى يضفى على الإيقاع حيوية وجدة حيث استخدم الشاعر قافيتين متجاوبتين على امتداد أبيات القسم الأول ، أما القسم الثانى فقد بناه الشاعر على قافية واحدة مما ساعده على إبراز الركود والبطء فى إيقاعه وبهذه الوسيلة الخفية استطاع الشاعر أن يعمق المفارقة بين الحياة والحضور والحيوية التى يتمتع بها المرثى رغم غيابه ، والموات والركود الذى يخيم على حياته بعد رحيل صديقه .

أما نسبة تردد الأفعال فى القسمين فنحن نعرف أن ارتفاع نسبة تردد الأفعال فى مقطع ما يشيع الحركة والحيوية فى المقطع ، وانخفاض هذه النسبة فى مقطع آخر يضفى على المقطع لونا من السكون والجمود . ونحن نجد أن نسبة تردد الأفعال فى القسم الأول أعلى منها فى القسم الثانى بشكل ملموس ؛ فالقسم الأول يتكون عروضيا من سبع وثلاثين تفعيلة ، وقد اشتمل القسم على ثلاثة عشر فعلا ، أى أن نسبة تردد الأفعال فيه $\frac{١٣}{٣٧}$ بمعنى أن متوسط تردد الفعل أقل من ثلاث تفعيلات . أما المقطع الثانى فمداه العروضى تسعون تفعيلة ، وقد اشتمل على ثمانية عشر فعلا، أى أن نسبة تردد الأفعال $\frac{١٨}{٩٠}$ بمعنى أن كل خمس تفعيلات فى هذا القسم تحتوى على فعل واحد فى المتوسط . فثمة فارق واضح فى نسبة تردد الأفعال بين المقطعين كثرة وقلة مما ساعد على إبراز الحركة والحيوية فى القسم الأول الذى يدور حول شخصية المرثى ، والجمود والثبات فى القسم الثانى الذى يدور حول شخصية الشاعر .

وأخيرا فإننا نجد حركة الفعل فى القسم الأول سريعة لاهثة متدفقة حيث تكتظ الجملة القصيرة بحركة عريضة «لم كنت جميلا ؟» «لم أغويتنى» «لم أحببتنى؟» «وودعتنى» ... إلخ .

أما فى القسم الثانى فإن الحركة تبطئ وتتمطى حتى تقف على مشارف الجمود ، فالحركة الواحدة بسيطة يستغرق الشاعر فى تتبع تفاصيلها وجزئياتها بحيث تتوالى هذه التفاصيل شديدة البطء ، وكأنها واقفة لاتتحرك ؛ فمثلا فى تصويره لحركة تتابع ظلال الغصون على السيارة المتحركة يبدو وكأنه يسجلها بالتصوير البطيء ويستغرق فى رصد تفاصيلها وجزئياتها حتى يستغرق من المدى العروضى للبيت الثانى مساحة اثنتين وثلاثين تفعيلة أى ما يقرب من كم القسم الأول كله .. وتتوالى تفاصيل هذه الحركة الشديدة البطء على النحو التالى :

«والتى تتوالى على ، وتدرجنى فى خطوط من الظل والشمس ، تزحف بالعرض ، صاعدة جسد المعدن المتدفق بى ، ثم ترتد للخلف ، صاعدة بعدها غيرها، متدافعة كالمياه التى غمرت جسدا طافيا ، أو كأشرطة المومياء» .

هكذا يستطيع الشاعر الحقيقى بوسائله الفنية الشعرية الخالصة البعيدة عن المباشرة والضجيج المفتعل أن يصور أصدق مشاعره وأعمقها ، وأن يعبر عن إحساس عميق بالفقد دون أن يشير إشارة مباشرة واحدة إلى الفقد ، وأن يكتب قصيدة رثاء فاجعة ليس فيها كلمة رثاء واحدة مباشرة سوى عنوانها .

❋ ❋ ❋

الفهـرس

المقدمة ٣
لغة القصيدة العربية الحديثة.................................. ٥
الصورة الشعرية ١١
الرمز.. ٥٦
المفارقة التصويرية.. ٧٥
توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر.......................... ١٠١
وجوه الملك الضليل فى ديوان «ياعنب الخليل» لمحمد عز الدين المناصرة ١٤٥
الناى والريح فى صومعة [كيمبردج لخليل حاوى]........................ ١٨٥
مرثية لكامل عبد الغفار ٢١١
[أحمد عبد المعطى حجازى]........................

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت : ٥٨١٧٥٥٠